o fazer-dizer do corpo

o fazer-dizer do corpo

DANÇA E PERFORMATIVIDADE

Jussara Sobreira Setenta

EDUFBA
Salvador | 2008

Projeto Gráfico
Gabriela Nascimento

Arte Final
Alana Gonçalves de Carvalho

Revisão
Susane Barros
Flávia Rosa

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa – UFBA

Setenta, Jussara Sobreira.
O fazer-dizer do corpo : dança e performatividade / Jussara Sobreira Setenta. - Salvador : EDUFBA, 2008.
124 p. : il.

ISBN 978-85-232-0495-2
"O conteúdo desta obra foi aprovado pelo Comitê Científico da FAPESB."

1. Dança. 2. Linguagem corporal. 3. Performance (Arte). 4. Comunicação e cultura. 5. Dança - Estudo e ensino. 6. Política. 7. Corpo humano - Aspectos sociais. I. Título.

CDD - 792.8

Editora da UFBA
Rua Barão de Jeremoabo,
s/n – Campus de Ondina
40170-290 – Salvador – BA
Tel: +55 71 3283-6164
Fax: +55 71 3283-6160
www.edufba.ufba.br
edufba@ufba.br

Às instâncias que instigam o exercício
de ações compartilhadas:

minha Família,
a Escola de Dança da UFBA,
a área da Dança.

PREFÁCIO

Produzir conhecimento faz a diferença que deve quando, no caso da Universidade, o que se aprende intramuros ganha vida junto ao objeto que lá se pesquisou. É esse o caso, na transformação em livro da tese de doutorado que Jussara Sobreira Setenta defendeu na PUC-SP, em 2006. Mas não simplesmente porque, no formato livro, poderá encontrar leitores fora da restrita população que freqüenta as bibliotecas acadêmicas. O que aqui importa diz respeito às questões que estão sendo disponibilizadas para a sociedade.

Instigada pela teoria dos atos de fala do filósofo J.L.Austin (1911-1960), que apresenta a linguagem como uma forma de ação, estende para fora do domínio do verbal a possibilidade de se tratar a linguagem fora da tirania do entendimento dela ser um processo de transmissão e veiculação de informações.

O texto parte da proposta de não pensar a linguagem somente como aquilo que descreve o que está fora dela. Quando se compreende que a linguagem pode se constituir como um fazer-dizer, ou seja, como uma situação na qual o seu fazer seja simultaneamente o seu dizer, abandona-se a fala da dança como a arte do indizível. Ela não somente se torna dizível, como passa a ser vista como dizendo-se no seu fazer. Ao atar o fazer ao dizer, coloca o fazer ligado às informações que estão no mundo e, assim, ao vincular dança e mundo, politiza o seu discurso.

Depois de apresentar a cena da dança como a sua fala, Jussara indica duas possibilidades para essa cena se organizar: como performatividade ou como performance. Explora a singularidade de cada uma dessas manifestações, e investe nas operações da performatividade, pois a associa ao fazer-dizer.

Assim que mune seu leitor da condição de compreender a performatividade, transforma esse conceito no eixo investigativo das relações que ligam a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia aos grupos de dança que produziu, ao longo de seus 51 anos de vida, e hoje ainda abriga. Monta um mapa com o GDC, o Odundê e o Tranchan e, ao fazê-lo, torna vivas as hipóteses com as quais trabalha. Transforma-se em exemplo daquilo qe descreve, pois seu fazer acadêmico torna-se um dizer de amplo alcance e nele, teoria e prática não se separam.

Quando caminhamos pelas trilhas que vai abrindo, conseguimos rever velhos conceitos como os de autoria, repensamos as formas de organização e entendemos a razão pela qual novos coletivos se organizam. Pouco a pouco, vamos nos impregnando do entendimento de que as subjetividades são coletivas e regidas por singularidades.

E assim, chega-se a uma dança que nos remete para a sociedade, pois que ela, como arte, se torna política. Num país onde a produção de conhecimento em dança ainda se encontra em fase inicial, a perspectiva que Jussara Setenta introduz deve ser expandida para que mais e mais de nós possam descobrir como o entendimento da performatividade pode colaborar para a transformação do mundo.

A possibilidade que essa pesquisa abre, ao capilarizar as ligações universidade-sociedade, fortalece um pouco mais a esperança de que a irrigação de idéias como as que aqui se apresentam pode promover novos e indispensáveis entendimentos da dança entre nós.

Helena Katz

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

Dançar, dançar, dançar. A cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que organizam-se espaço-temporalmente e provocam inúmeras percepções. Em algumas oportunidades essas percepções se dão no imediato contato com o fazer artístico – como uma fala que se reconhece. Em outras, a percepção se dá como que uma fala em eco, que se repete e vêm se encostar aos poucos, promovendo outros conhecimentos, outras percepções. A familiaridade da fala enunciada dependerá de como se permite dela se aproximar.

A dança coloca em cena corpos em movimento que produzem significados e estabelecem diferentes modos de enunciação e percepção. As maneiras como esses corpos organizam as idéias e as expõem é de fundamental importância para a proposição que entende o corpo que dança como indissociável do contexto onde apresenta suas propostas. Indispensável também é o jeito como a dança observa e tem observado seu fazer.

O jeito como se pratica a observação, de modo geral, está comprometido com crenças e compreensões de mundo ainda muito estabelecidas por entendimentos de essência, origem, verdade, certeza. Provavelmente, esta maneira de enunciar idéias de dança reproduza a lógica do indizível vinculada a propostas artísticas que destacam individualidades(individualismos) e lidam com as idéias de dança como propriedades privadas.

Na contramão dessa maneira de tratar a dança, este livro apresenta a dança enquanto fazer que é também dizer. Neste fazer-dizer, dança e política compartilham o mesmo processo de constituição das propostas e idéias artísticas e coletivas. O acolhimento da tônica "política" no processo de organização do fazer em dança se constrói como um acontecimento singular. Criar e enunciar vão se dar, ao mesmo tempo, produzindo corpos específicos para cada enunciado.

A percepção e a produção de acões-movimentos do corpo que dança não prescindem das informações que estão no mundo e, num compromisso crítico-reflexivo, aproximam a dança daquilo que ela enuncia. Pensar a dança como um fazer que é dizer e, onde, dança e política co-existam aciona outros modos de agir artisticamente, capaz de discutir, com o seu fazer, qual o "lugar" da dança na sociedade atual. Para tal empreendimento, este livro considera política como performatividade que se enuncia em corposmídias que dançam. Corpos implicados e comprometidos com as relações que estabelecem com o ambiente. Além disso, constroem condições de contaminação do pensamento para a produção de danças que organizam e enunciam suas idéias de diferentes modos. Em alguns desses modos, os processos tendem a abordagens interrogativas e investigativas pertinentes ao fazer dança. Importa instigar o exercício de ações-atitudes performativas, trabalhadas em corpos que são mídias de si mesmos e, que, abordam e discutam questões da diferença no fazer-dizer artístico. Estes assuntos serão discutidos e distribuídos em três capítulos que trabalham para modificar o modo como a área da dança se observa, e o modo como ela é observada.

O primeiro capítulo discute o corpo que dança com interesse na constituição e organização da fala do corpo. Propõe-se um jeito diferenciado de observar o corpo que dança que, no seu fazer, se torna um fazer-dizer. A performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. A observação da produção desse falar propicia a percepção de que o corpo que dança organiza e constitui(configura) sua fala no fazer, além de destacar que esta fala é construída no e pelo corpo.

Compreender as muitas maneiras de enunciar falas de dança passa pela observação destas falas como cena e em cena, onde as enunciações podem expor configurações(constituições) distintas e singulares. A questão da performatividade ajuda na discussão que trata da posição/condição de visibilidade da área da dança. A discussão distancia-se da compreensão de que a dança é indizível.

No segundo capítulo o corpo que dança é observado enquanto corpo-sujeito e corpo-instituição e, no trato com questões de poder implicadas

nesses corpos. As operações de poder viabilizadas por estes corpos desviam-se de características impeditivas e assumem características produtivas. Busca-se perceber se existe algum vínculo entre os fazeres institucionais de dança e os fazeres artísticos. A instituição em pauta é a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A Escola atua há a 50 anos na sociedade e carrega no seu currículo a constituição de três grupos artísticos que serão trazidos aqui à discussão e investigação da produção de um fazer-dizer que tenha configuração performativa: O GDC (Grupo de Dança Contemporânea), o Odundê e o Tranchan.

O capítulo terceiro trata das implicações políticas provenientes do fazer-dizer performativo. Destaca-se também, neste capítulo, questões que focalizam a utilização das idéias de performatividade na organização do corpo que dança na contemporaneidade e indica-se a importância de aproximar a idéia de performatividade aos fazeres da dança contemporânea. Busca-se, ainda, apresentar a potencialidade da área da dança que trabalha de maneira compartilhada e coletiva, ou seja, atua enquanto comunidade artística comprometida com o durante, o antes e o depois. E em comunidade existe a possibilidade de negociar, transformar e traduzir práticas, pensamentos, posicionamentos, idéias e ideais de modo diferenciado.

Vale ressaltar que as fotografias inseridas neste livro não se limitam a um caráter tão somente ilustrativo, e sim para atuarem como textos complementares, e que fazem uma conexão direta com o texto escrito.

Este livro é resultado da Tese de doutorado em Comunicação e Semiótica defendida em 2006, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Por isso, presto aqui meus agradecimentos à querida Helena Katz pela generosidade, solidariedade, carinho e amizade; ao PQI/ CAPES por fomentar a realização desta pesquisa; à Juçara Bárbara Martins Pinheiro pelo acompanhamento e incentivo carinhoso dispensados; à Adriana Bittencourt Machado pela amizade, cumplicidade e parceria; a Tomas pelo gentileza do acolhimento; à Dulce Aquino, Marli Sarmento, Conceição Castro, Leda Iannitelli, Tânia Bispo, Edleuza Santos e Sueli Ramos por compartilharem informações dos grupos GDC, ODUNDÊ e TRANCHAN; aos artistas Wagner Schwartz e Jorge Alencar pela permissão

e confiança na citação de suas invenções; aos amigos paulistas que não deixaram chegar o frio: Neli Casimiro e família, Mauriçoleo, D.Soave, Dora Leão, Fabiana Britto, Nirvana Marinho e Ângela D'Ambrosis; a Fernando Passos pela apresentação de autores que contribuíram significantemente para o trabalho e aos Professores, Colegas e Funcionários da PUC/COS pela troca e compartilhamento de informações

Capítulo 1

falas que se enunciam

No trato com questões relativas ao corpo humano, as formulações seguem definições diversas que se abrigam em discussões psicológicas, fisiológicas, sociológicas, antropológicas, psicanalíticas, políticas, tecnológicas, artísticas e culturais, dentre outras. Em cada um desses espaços ocorrem subdivisões, de acordo com as hipóteses que vão sendo formuladas, ao longo do tempo. O capítulo I, que aqui começa, tem o corpo como assunto e privilegia o corpo que dança como seu recorte. Na sua investigação, parte-se da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo. Através da observação do modo como esse falar se produz surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer.

O corpo que dança será tratado fora da compreensão de que a dança é indizível. Para tal, a argumentação se iniciará com a abordagem do corpo humano e, mais adiante, se ampliará para a do corpo-instituição. Para possibilitar isso foi necessário eleger uma bibliografia que permitisse sustentar a existência de uma construção de fala no e pelo corpo, e que também facilitasse a compreensão das maneiras de enunciar essa fala e de observá-la como cena e em cena.

As teorias aqui apresentadas obedecem ao interesse em inventar um jeito de aplicar, sem perder o rigor, em um corpo que dança, os conceitos trabalhados nelas. Vale recorrer ao dispositivo denominado de reducionismo interteórico, trabalhado por Churchland e Churchland (1995) para compreender uma forma de normatizar o trânsito entre os saberes.

> [...] pode-se dizer que o exercício de "redução interteórica", também chamado de "materialismo eliminativo", ajuda a perceber questões que antes não pareciam pertinentes ou vagavam totalmente desconhecidas e alheias à nossa atenção. A idéia parte do princípio de que quando aplicamos uma teoria que normalmente não é usada para observar determinados fenômenos, iluminamos de modo inusitado a discussão. Isso pode acontecer entre teorias (como

propõem os Churchlands) e também entre diferentes fenômenos. É assim que os deslocamentos conceituais parecem se transformar no trunfo de novas descobertas, não no sentido de explicar os fenômenos do mundo, mas no de reformulá-los. (GREINER, 2005, p.18).

O entendimento do corpo que dança, por sua vez, se dá a partir da teoria do corpomídia. Estão aqui colocados, em rede, pensamentos que investigam modos de constituir e organizar a fala do corpo e as implicações políticas produzidas neste fazer. Tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção causa/efeito e da moldura fato/prova. Vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar idéias no corpo.

Para tratar da dança como um fazer-dizer, toma-se como ponto de partida a teoria dos atos de fala trabalhada por Austin[1] (1990). Considera-se aqui que Austin traz para a área verbal um tipo de questão compartilhável com a área da dança. Apresentada de modo sucinto, a sua teoria vai considerar a linguagem como uma forma de ação – esse é o interesse maior em descrevê-la aqui – levando-se em conta convenções, contextos, finalidades e intenções dos falantes. A partir de uma abordagem pragmática, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. Nessa perspectiva, o falar (comunicar) pode deixar de ser entendido somente como uma mera transmissão e veiculação de informação, pois ocorre um outro tipo de atribuição de valor ao que é comunicado. Manifesta-se, no ato de fala, a intenção de um sujeito em se comunicar com outro sujeito a partir do reconhecimento da intenção do primeiro.

> [...] geralmente o proferimento de certas palavras é uma das ocorrências, senão a principal ocorrência, na realização de um ato (seja de apostar ou qualquer outro), cuja realização é também alvo do proferimento, mas este está longe de ser, ainda que excepcionalmente o seja, a única coisa necessária para realização de um ato [...] é necessário que o próprio falante, ou outras pessoas, também realize determinadas ações de certo tipo, quer sejam "físicas" ou "mentais", ou mesmo o proferimento de algumas palavras adicionais. (AUSTIN, 1990, p. 26).

A hipótese que legitima o translado de Austin para os domínios do cênico se apóia no respeito às regras que ele propõe. Isso significa eleger, dentro do arcabouço por ele montado, sobretudo as ações sempre no presente, sempre na primeira pessoa e sempre sendo um verbo de ação. Este tipo de verbo é aquele que constitui um ato de fala – ou uma cena no caso da dança – que não usa a linguagem para descrever o que está fora dela.

Na dança, é possível localizar exemplos que acompanham as regras aqui já explicitadas e outros que não as acompanham. Desse último exemplo, traz-se o espetáculo *Saurê* (1982) do coreógrafo gaúcho Carlos Moraes para a companhia estável e oficial da cidade de Salvador, Bahia, o Balé do Teatro Castro Alves. Nele se percebe um processo de fazer que se orienta por vocabulários referenciados em informações anteriormente ap(r)ontadas. Ou seja, com um vocabulário nascido da técnica do balé, a obra elege um tema de outra natureza (não próximo aos assuntos habitualmente tratados no balé). O vocabulário existe antes da escolha do assunto e não sofre grandes mudanças quando usado para explicitar o assunto sobre o qual a obra falará. Nesse tipo de criação, o assunto não inventa nem a língua na qual quer ser falado, nem um modo próprio ao assunto que o faça articular-se dentro de uma língua já pronta.

A predisposição a um fazer que se apronta na ação do fazer – pode ser exemplificado no espetáculo *A Lupa* (2005), do coreógrafo baiano Jorge Alencar, apresentado no Ateliê de Coreógrafos de 2005, no Teatro Castro Alves, em Salvador, onde está perceptível a transformação dos vocabulários da dança, pela necessidade de inventar o modo de dizer, em tempo presente. Vale salientar que, na escolha destes dois exemplos, não há pretensão de fazer julgamento de valor dos trabalhos, mas de indicar a observação, no exercício do fazer dança, das regras propostas por Austin (1990). Ou seja, não se trata de levar Austin para compreender toda e qualquer forma de dança, mas somente aquela(s) na(s) qual(is) a sua proposição pode ser verificada. Eis alguns dos elementos que revelam o porquê da eleição da proposta de Austin (1990): a formulação do enunciado performativo que não descreve a ação, mas a realiza; a significação como ação mais que um significado referencial; a diferença entre proferimento constativo (aquele

que descreve e afirma) e performativo (aquele que se produz enquanto ação de linguagem); linguagem como uma articulação produtiva e não apenas reprodutiva.

Entende-se que, assim como tais proposições operaram transformações nos estudos da linguagem, elas também podem colaborar na área dos estudos do corpo, ajudando a entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. Compreender a natureza dos proferimentos constativos e performativos, atentar para o diferencial entre ação/atuação, pode ajudar a tratar com mais clareza as diferentes danças que um corpo dança. Serve também para tratar o corpo como produtor de questões e não receptáculo reprodutor de passos ordenados e, longe de pretender encontrar soluções e respostas definitivas, investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo.

A teoria dos atos de fala parte da premissa de que falar é uma forma de ação. Tais ações, diferentemente de andar ou comer, são aquelas que se realizam quando se fala, o que não ocorre fora da linguagem, isto é, aquilo que acontece quando se enuncia. Exemplos que deixam mais claro: um perguntar, um afirmar, um jurar, um propor, um concordar. Sua premissa diz que se a linguagem é o instrumento da realização de tais ações, elas não ocorrem fora da linguagem, uma vez que é ela mesma que as constitui.

> Pode ser que esses proferimentos "sirvam para informar", mas isso é muito diferente. Batizar um navio é dizer (nas circunstâncias apropriadas) as palavras "Batizo, etc.". Quando digo, diante do juiz ou no altar, etc., "Aceito", não estou relatando um casamento, estou me casando. (AUSTIN, 1990, p. 25).

Nem sempre se utiliza a linguagem para representar um estado de coisas exterior a si mesma. Quando um juiz enuncia: "declaro o réu culpado", ele não está descrevendo uma ação fora do ato de sua enunciação, ele a está realizando. Esse tipo de enunciado ganha nome de enunciado performativo. O resultado dessas ações de linguagem é um significado que envolve um sujeito e outro sujeito, numa relação de falar e ouvir.

A importância dessa proposta reside em fazer pensar na linguagem como uma encenadora de falas e de suas respectivas significações. Pensar sobre os momentos em que a linguagem encena uma ação. Sobre essa questão, Austin (1990) diverge da compreensão de que a linguagem é significativa porque representa algo que está fora da própria linguagem, dando à mesma uma função de referência (referir-se a algo do mundo). Sua teoria dos atos de fala traz o entendimento de significação como ação de linguagem, pois, quando se fala, esta significa mais do que o significado referencial daquilo que se profere: realiza-se uma ação.

> [...] vamos tomar alguns proferimentos que não podem ser enquadrados em nenhuma das categorias gramaticais reconhecidas, exceto a de declaração; tampouco constituem casos de falta de sentido, nem encerram aqueles indícios verbais de perigo que os filósofos já detectaram [...] proferir uma dessas sentenças (nas circunstâncias apropriadas, evidentemente) não é descrever o ato que estaria praticando ao dizer o que disse, nem declarar o que estou praticando: é fazê-lo (AUSTIN, 1990, p. 24).

Ao diferenciar enunciados constativos (afirmação, descrição) dos enunciados performativos (ação da palavra), Austin (1990) vai mostrar que a significação não deve ser entendida apenas como referência ou representação, mas como ação de linguagem. Então, vai considerar linguagem como performance:

> O termo performativo será usado em uma variedade de formas e construções cognatas, assim como se dá com o termo imperativo. Evidentemente que esse nome é derivado do verbo inglês to perform, verbo correlato ao substantivo 'ação', e indica que ao se emitir um proferimento – está se realizando uma ação [...] caracterizamos, de modo preliminar, o proferimento performativo como aquela expressão lingüística que não consiste, apenas, em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relato verdadeiro ou falso sobre alguma coisa. (AUSTIN 1990, p. 25 e 38).

A diferença entre descrição e ação dos enunciados constativo e performativo, parece aproximar a linguagem verbal da linguagem corporal. A ênfase no agir em vez de descrever traz um modo de organização de fala que remete a uma certa configuração típica do corpo. No caso de uma

descrição (ato constativo), os elementos se distanciam do corpo porque são buscados em referentes fora dele. O que conta é a referência a algo fora, é uma linguagem sobre, enquanto na ação/realização, a proximidade corporal é definitiva para a ocorrência do enunciado, que deixa de ser sobre e passa a ser um enunciar-se.

A partir dessas referências, torna-se possível pensar o corpo que dança dentro dos modos de organização que propõem e que nos permitem aprender que existem diferentes modos de enunciar. O modo constativo de enunciação, portanto, pode equivaler a um corpo que, ao dançar, simplesmente relata os seus assuntos, sejam quais forem, sempre com uma linguagem já pronta, pronta antes dos assuntos. Trata-se do uso da linguagem da dança como um universal pronto para ser usado para relatar qualquer tema. Esse tipo de dança se diferencia de outro, que realiza – performatiza e não se interessa apenas pelo relato do assunto na linguagem já pronta. Assim como na linguagem, serão os verbos presentes nas ações constativas e performativas que vão dar a articulação entre a linguagem e seus temas. Precisa-se atentar para o que corresponde a esses verbos nas ações produzidas no/pelo corpo que dança quando da constituição e enunciação de sua fala.

FIGURA 1
Adriana Banana: *Desenquadrando as possibilidades de movimentos* (2004)
Foto: Gil Grossi

É interessante destacar a ocorrência da dupla articulação (constativo/performativo) que se enuncia tanto no fazer verbal quanto no corporal. Um modo de enunciar não anula o outro e ambos podem estar em exercício concomitante na produção de fala. Porém, considera-se importante ressaltar que, na teoria dos atos de fala em Austin (1990) a enunciação verbal produz falas que se distinguem (aquelas que apenas descrevem e aquelas que agem). Nos enunciados corporais da dança, essa distinção também pode ser observada, ou seja, torna-se imprescindível observar as diferentes maneiras de como se organiza a fala da dança[2] no corpo em movimento de dança. O modo performativo de enunciação da linguagem, aquele que utiliza sempre verbos no presente, faz pensar nas ações corporais de dança que possam privilegiar idéias-movimentos, que se processam no fazer (o presente do movimento). Elas vão constituir-se em processos significativos que, pela natureza da relação entre significação/uso tendem a exercitar uma reflexão critica na enunciação em dança.

Na teoria dos atos de fala, a significação passa a ser objeto de um campo particular de estudo: a pragmática. Passa a ser entendida não como unidades lingüísticas independentes da utilização dos falantes, mas a partir da consideração de que é produzida pelo uso. Ou seja, o ambiente (onde acontece o uso) interfere na significação. Passa, também, a ser estudada fora da moldura verdade-mentira, pois um enunciado performativo não tem aptidão para assegurar um valor de verdade, uma vez que seu objetivo não é o de enunciar algo sobre algo fora da enunciação que, então, necessita ser a mais clara possível. A partir de uma abordagem pragmática, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva.

> [...] quanto mais consideramos uma declaração, não como uma sentença ou proposição, mas como um ato de fala (a partir do qual os demais são construções lógicas), tanto mais estamos considerando a coisa toda como um ato. (AUSTIN, 1990, p. 35).

Nesse sentido, é possível acompanhar o raciocínio de Austin e traduzí-lo para a linguagem corporal da dança a partir da observação das falas produzidas para perceber se elas têm seu foco na produtibilidade e/ou reprodutibilidade de significados. A produção é ação de um tipo de fazer

que pode ser pensado no sentido de um verbo no presente – o que se afigura como bastante diferente de reproduzir uma feitura já aprontada. O tempo de referência é o tempo presente, que aponta para o momento de sua feitura e não para referentes fora do fazer. Neste modo de apresentar a questão, ocorre o encontro de duas referências teóricas, a saber, a teoria dos atos de fala e a do corpomídia. A ação performativa da linguagem verbal pode ser relacionada à linguagem corporal através do entendimento de corpo como corpomídia. Nessa teoria, corpo e ambiente encontram-se implicados e as informações e experiências vivenciadas se transformam em corpo. O corpo vai se aprontando num processo co-evolutivo de fluxo constante e num fazer no presente, construído através do uso de metáforas pelo corpo. Trata-se de um corpo-sempre-verbo-no-presente.

> O conceito metafórico representa um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos de outra [...] Nesta perspectiva, o ato de dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação. (GREINER, 2005, p. 131-132).

A aproximação dessas teorias colabora para a percepção dos modos de constituição do corpo que dança. Pode-se entender, então, que a ação dos enunciados performativos – seja na linguagem verbal, seja na linguagem corporal – possui característica marcada por um verbo que está sempre no presente do indicativo e na primeira pessoa. E expressa uma ação de linguagem que figura num enunciado com a função de realizar tal ação.

> Na primeira conferência caracterizamos, de modo preliminar, o proferimento performativo como aquela expressão lingüística que não consiste, ou não consiste, apenas, em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relato, verdadeiro ou falso, sobre alguma coisa (AUSTIN, 1990, p. 38).

As ações performativas vão ainda estabelecer relações comunicativas. E a maneira de tratar ação e comunicação é também trazida à discussão pela teoria corpomídia. Em Austin (1990), a depender da situação em que seja proferido um enunciado performativo e das pressuposições de

quem fala e de quem ouve sobre a situação e as expectativas da ação, tais enunciados podem ser explícitos ou não explícitos. No caso do último, a ação leva em conta dados situacionais para serem interpretados, e, no anterior, especifica, na sua forma lingüística, a ação que se realiza. Ambos visam dar uma informação. Sendo assim, reside nos enunciados performativos uma peculiaridade de que neles está explicitada uma propriedade comum a todo enunciado, que é a de comunicar certo conteúdo e, ao mesmo tempo, estar realizando uma ação – constrói-se o conceito de ato ilocucionário, que será descrito adiante.

FIGURA 2
Cristina Moura: *I was born to die* (2004)
Foto: Gil Grossi

Trata-se de um ponto de grande importância a ser bem compreendido. A significação de um enunciado, nos atos ilocucionários, abrange mais do que a significação das unidades lingüísticas que o constituem. Um ato ilocucionário (intenção comunicativa) constitui-se de um enunciado produzido efetivamente. O ato ilocucionário é uma ação do falante em direção a um ouvinte, e atua no processo de emissão de um enunciado em que o produto dessa ação é um efeito de significado.

Nessa relação entre o falante e o ouvinte surgem os conceitos de intenção ilocucionária e efeito ilocucionário. A intenção corresponde à força ilocucionária, que é a parte da significação geral de um enunciado que especifica o ato ilocucionário que se realiza através da frase enunciada, e que se manifesta através dos seguintes indicadores: fórmula performativa, forma sintática do enunciado, a presença de certas marcas (palavras ou expressões), a entonação e as características da situação. Está implicada na intenção ilocucionária uma necessidade de ser reconhecida.

Essa característica leva para o conceito de efeito ilocucionário, pois não basta haver a intenção do falante no proferimento de um enunciado para que o mesmo se realize. Existe a necessidade de que o ouvinte reconheça e acolha o enunciado. Então, a intenção ilocucionária do falante se realiza enquanto efeito ilocucionário no ouvinte. No ato ilocucionário, a intenção e o efeito encontram-se vinculados. Vê-se aqui estabelecida uma convenção e o aparecimento de regras. Para que ocorra, num ato ilocucionário, a ligação entre a intenção e o efeito, existe o envolvimento de determinadas regras que especificam quais condições estão pressupostas na sua realização. Essas regras não são reguladoras, são regras constitutivas. Não se trata do que é adequado para o ato, e sim o que é efetivo para a realização de um ato ilocucionário. As regras constitutivas não regulam, mas definem a própria atividade. Regras de um jogo que precisam ser seguidas para que o jogo esteja sendo jogado.

Essa proposta de comunicação vincula o ato de comunicar à realização de uma ação e, apesar desse agir comunicativo constituir-se sobre regras, a ação produzida comunica ao mesmo tempo em que realiza uma idéia. Percebe-se, então, que a comunicação é trabalhada no corpo e por ele acionada. A compreensão aqui proposta para a relação corpo-ação-comunicação, onde o corpo não apenas comunica uma idéia, tem como prioridade apresentar o corpo como o realizador da idéia que comunica. A comunicação é transformada em corpo, em vez de ocupar o corpo como um lugar de sua ocorrência ou fazê-lo funcionar como mero veículo de transmissão. Mais uma vez, percebe-se uma aproximação com a abordagem corpomídia, que trata o corpo não como meio por onde as informações passam nem como lugar onde as mesmas se abrigam. Em vez disso, entende

que "a mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação" (GREINER, 2005, p. 131).

Apesar de afirmar em suas conferências que seus ditos não eram difíceis nem polêmicos e que continham um caráter provisório e passível de reformulação, Austin (1990) vincula a circunstâncias apropriadas a possibilidade de acontecimento dos enunciados performativos. Para tanto, indica condições para que os enunciados não fracassem numa relação de comunicação performativa. Só são considerados aqueles enunciados que ocorrem em circunstâncias ordinárias, em linguagem ordinária. As enunciações fora dessa convenção são tidas como vazias e referentes ao campo do estiolamento[3] da linguagem*:* "O que quero dizer é o seguinte: um proferimento performativo será, digamos, sempre vazio ou nulo de uma maneira peculiar, se dito por um ator no palco, ou se introduzido num poema, ou falado em solilóquio". (AUSTIN, 1990, p. 36).

Entretanto, é do lugar onde Austin (1990) se exclui – aquele da apresentação de uma obra artística – que a presente argumentação se constrói, a saber, buscando a especificidade do proferimento performativo realizado, em cena, no e pelo corpo que dança. Ou seja, sai-se do domínio do escrito e do verbal. Austin (1990) acompanha a transferência de domínios porque a sua proposta de tratar a linguagem como ação instiga a discussão sobre o corpo que dança, buscando nele a percepção de como o seu mover pode ser entendido como um enunciador de falas. Talvez Austin (1990) não tenha conseguido, por falta de domínio sobre outros tipos de linguagem que não a verbal, fazer a dilatação da sua teoria dos atos de fala para essas outras linguagens. Para tal, torna-se pré-requisito ser capaz de observar, no movimento do corpo que dança, um dizer e avaliar se se trata de um fazer-dizer ou de um dizer sobre algum objeto fora do dizer.

Quando se trata o corpo como um auto-organizador de enunciados, está implicado nesse seu fazer a compreensão de que ele se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica. Esse entendimento é possível através da adoção da teoria corpomídia para falar de corpo e, mais especificamente, do corpo em movimento de dança. Entretanto, percebe-se que nem sempre é assim

que dele se fala ou com ele se trabalha em processos artísticos em dança. Nem sempre os inventores de dança apresentam o corpo como um apresentador de indagações e soluções provisórias. Ele (o corpo) está todo o tempo processando informações e, nesse constante movimento, vai se constituindo como corpo – um estado de coleção de informações que somos, cada um de nós, a cada instante de nossas vidas.

FIGURA 3
Adriana Banana: *Desenquadrando as possibilidades e movimentos* (2004)
Foto: Gil Grossi

FIGURA 4
Mario Nascimento: *Escambo* (2004)
Foto: Gil Grossi

Esse corpo-coleção de informações pode lidar de maneiras distintas com a dança. Pode privilegiar o exercício descritivo de referências, pode preferir a narrativa em seqüência linear, pode priorizar o processo e não a obediência a um produto; pode optar por várias outras escolhas. Evidentemente, para ser capaz de distinguir essas possibilidades tanto quanto outras tantas há que se exercitar uma reflexão crítica. É a sua prática que favorece a indicação do performativo.

Trabalhar com a idéia do performativo, provoca uma certa instabilidade de informações muito assentadas entre os praticantes da dança. Abala crenças sobre representação. Aponta para desvios. Revolve as idéias. Desmistifica ideais. Propõe uma atenção sobre a ação que não tem como objetivo expressar algo fora dela (existente antes). Nesse sentido, a própria possibilidade de traduzir elementos discutidos no ambiente da linguagem para o ambiente do corpo que dança pode ser tomada como uma empreitada performativa.

No performativo, as ações se configuram nelas mesmas e não em referentes fora dela. Isso é interessante para pensar o corpo que dança sem se descolar dele. Observá-lo no seu fazer, sem deixá-lo em segundo plano, a partir do corpo que, em sua produção, constitui sua fala. O seu fazer-dizer leva esse entendimento para outro espaço, mais ampliado de compreensão do termo performativo e culmina na aproximação ao conceito de performatividade.

Atos de fala no corpo

A partir da teoria de Austin (1990), Butler (1997) vai expandir o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, trata os atos e a organização da fala como ações não apenas fonéticas. O ato de fala passa a ser entendido como um ato corpóreo e, dessa maneira, constitui-se um cruzamento sintático da fala, que já é corpo, com a lingüística. De partida, o que chama a atenção na abordagem de Butler (1997) é o estado corporal da ação indicando outros modos de falar e expressar idéias. É a performatividade do performativo. E vale

destacar, desde já, a importância do conteúdo político da fala que se constrói no e pelo corpo e comunica-se através desse fazer.

A implicação política no entendimento do corpo como realizador de atos de fala performativos, de performatividade, indica a existência de situações de poder na relação do social e do corporal e, por conta disso, provoca a mobilização de ações que recontextualizam condições pré-estabelecidas. Decorre daí uma tomada de atenção para situações de falas consideradas dizíveis e aquelas consideradas indizíveis. Essas considerações serão trabalhadas no capítulo seguinte, que transporta questões focalizadas no corpo-sujeito para o corpo-instituição a partir da indicação de situações de dizibilidade e indizibilidade. Torna-se viável, então, observar tanto falas instituídas pelo corpo em configuração humana, quanto em configuração institucional além de questioná-las nas esferas do público e do privado.

Trazer essa compreensão e discussão para o ambiente do corpo que dança, permite o emprego do conceito de política não restrito a fatos relativos a partidos políticos ou governos, mas como um modo de operação do corpo[4]. O uso de conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que se as idéias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informação. Cada coleção implica em um determinado modo de se agir no mundo – cada qual com sua conseqüência política. Faz pensar ainda nos procedimentos do corpo que dança a partir de modelos convencionalizados, sistematizados. Será que as suas ações também questionam e refletem criticamente o mundo, tal qual no fazer-dizer performativo? Esse constitui um ponto fundamental para a aceitação da dança enquanto ato de fala, com conotações políticas que indicam uma condição de dizibilidade que se expresse como um fazer que é dizer. Importa aqui discutir a constituição da fala da dança que se organiza no corpo tendo em vista que ela também resulta do vínculo com a sociedade e com as estruturas de poder. E sustentar que ela se distingue de outras falas da dança que se formulam com outros pressupostos.

A performatividade então, não opera em contextos prontos *a priori*. Ela os apronta e, é nesse sentido, no da instauração do dizer que precisa

inventar o modo de ser dito que a sua ação pode ser pensada como sendo política. A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação. É uma fala que não é totalmente livre e configura-se através da operação de regulação determinada pela relação com o social. Para Butler (2000), o ato de fala está relacionado ao corpo e também à linguagem. A força do ato de fala numa relação corpórea comunica-se através do fazer. Um fazer-dizer que não "comunica" apenas uma idéia, mas "realiza" a própria mensagem que comunica.

> [...] sustento que um ato de fala é um ato corpóreo, e que a "força" do performativo nunca é totalmente separada da força corpórea: isso constituindo o quiasma da 'ameaça' enquanto ato de fala ao mesmo tempo corpóreo e lingüístico [...] em outras palavras, o efeito corpóreo da fala excede as intenções do falador, propondo a questão do ato de fala ele mesmo como uma ligação do corpóreo e forças psíquicas. (BUTLER, 2000, p. 255). [5]

Na abordagem de Butler (2000) a realização do ato de fala implica na ruptura com contextos previamente dados. Como esse ato de fala é processo corporal, estão reunidas no corpo informações transitórias que colaboram na organização da fala performativa. Na especificidade do corpo que dança e que processa performativamente a fala no corpo, ocorre produção de signos que são percebidos e transformados na contínua relação de troca das informações que estão no dentro e no fora, no sujeito e no mundo. Então, faz valer a condição de possibilidade enquanto sistema complexo, capaz de organizar e compartilhar diferentes informações, permanecendo num fluxo contínuo de transformação. Assim procedendo, o fazer-dizer da dança complexifica sua existência. Arrisca-se dizer que a performatividade da fala performativa configura-se e organiza-se no trânsito das informações. Instala-se uma comunicação que é também uma forma de conduta.

A partir do entendimento lingüístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo, Butler (2000) inicia a investigação na qual os atos de fala são construídos como conduta. Esse modo de investigar vai discutir o que é e o que não é considerado dizível no exercício de constituição

da fala. A noção de proferimento corporal, impressa nas discussões de Butler (1997), faz com que seja possível pensar o corpo que dança como inventor de modos próprios de proferir idéias. Ajuda a trabalhar com o entendimento de que o corpo, quando faz algo, ele está dizendo algo e, se esse fazer necessita inevitavelmente de uma invenção do corpo para a sua realização (pode ser dito), tem-se a situação de um corpo que dança o seu fazer-dizer. Reforça-se daí o interesse em abordar as idéias de Butler (1997) e traduzi-las para o corpo que dança "costumeiramente" considerado em sua indizibilidade.

A performatividade significa não só o modo de se apresentar no mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas. No processo de organização dos campos de fala há o exercício de reconhecer, selecionar, censurar e excluir informações (essa censura será tratada não somente no viés habitual, castrador, mas sobretudo como censura produtiva, a partir de Butler (1998).

O modo de tratar o vocabulário expõe situações de poder na regulação e produção da fala. A censura é trabalhada por Butler (1998) como forma mais incisiva de poder e, por isso, é reconhecida como produtiva na constituição do sujeito e dos atos de fala "[...] nessa visão que sugere que censura produz fala [...] censura precede o texto (no qual eu incluo 'fala' e outras expressões culturais), e é em algum sentido responsável por sua produção." (BUTLER,1998, p. 248) [6]. Nesse sentido, a produção da fala, que é também corpo, dá-se se dá numa relação ambivalente da censura e do censurável. Ou seja, não é exclusividade do sujeito que censura ser censurador, ele também é censurado.

Isso provoca uma dinâmica na atuação do sujeito que busca trabalhar a censura produtivamente em vez de fixar-se numa ou noutra condição (de censurado ou censurador). Desconsiderada a produtibilidade da restrição, o processo de construção e constituição do discurso pode apresentar a reprodução de modelos dados previamente. A restrição vai operar no trânsito desse duplo poder, fazendo-os atuar sem determinações somente de um no outro. Daí a possibilidade de movimentação em vez de fixação/limitação, o que permite a sobrevivência do exercício de produzir

FIGURA 5 e 6
Luis de Abreu: *Samba do Crioulo Doido* (2004)
Fotos: Gil Grossi

e promover outras maneiras de constituição. Essa argumentação remete a Austin (1990) que, ao propor a linguagem como ação, sugeria ainda que a linguagem não se fechasse na restrição da língua. Ai estão proposições/questões[7] políticas de um jeito de entender censura e de lidar com a restrição.

Entendida como forma produtiva de poder, a censura pode trabalhar em duas dimensões: implícita e explícita. Em ambos os casos trata-se de regulação da fala. O que pode ou é considerado dito e o que pode ou é considerado não dito. No modo implícito, o poder opera impondo regras que determinam o que é ou não dizível e essa restrição vai ser qualificada por Butler (1998) como apropriada para a constituição social dos sujeitos. Apesar disso, são as dimensões em conjunto que vão operacionalizar a formação do discurso.

> Pode-se pensar que ao distinguir analiticamente entre formas de censura explícita e implícita mais nos aproximamos da ação dual da censura como forma de poder. Porém pode acontecer que as formas explícita e implícita existam em um contínuo no qual a região do meio consiste em formas de censura que não são rigorosamente distinguíveis nesse sentido. Realmente, as formas simuladas ou

> fugidias de censura que têm ambas dimensões (explícita e implícita) são, talvez, as mais conceitualmente confusas e, por conta dessa confusão, quem sabe as mais politicamente eficazes. (BUTLER, 1998, p. 249-250). [8]

Vale lembrar que todo o entendimento de corpo aqui trazido se apóia na compreensão de corpo trabalhado pela teoria corpomídia. Sendo assim, as ocorrências se dão no corpo e esse negocia com a informação a partir de acordos que se estabelecem no ato de sua constituição. Daí é possível observar falas de dança que inventam seu dizer a partir da escolha de assuntos que emergem no fazer e, aquelas que selecionam assuntos que já foram trabalhados em outros fazeres. Acredita-se que o questionamento levantado por Butler (2000) acerca da construção da fala que é corpo, se encontre com a compreensão de corpo do corpomídia. Isso tendo em vista os processos de organização dos atos performativos na dança que agem numa repetição de ações de troca, onde se estabelecem relações entre as informações externas e internas.

Na produção da fala da dança é necessário perceber a existência de instantes de manutenção e exclusão. Isso pode ser observado a partir das considerações de Butler (2000) acerca da operação dos modos explícitos e implícitos que regulam os atos performativos. Além disso, sendo o corpo que dança aqui trabalhado à luz da teoria corpomídia na organização da fala como um fazer-dizer, devem acontecer trocas de informações num processo de mediação com o ambiente para que o sistema dança possa permanecer e produzir diferentes percepções.

Importante observar que o entendimento de Butler (2000) sobre os modos explícitos e implícitos que regulam e organizam a fala estão configurados como agência. Nessa configuração os processos de escolha não sofrem a soberania do sujeito, não são propriedade do sujeito que exerce o poder. Trata-se da agência enquanto pós-soberania do sujeito que promove delimitações imprevistas. Baseando-se nessa observação, considera-se a ocorrência de escolhas na organização da fala processada no e pelo corpo que dança; que constrói sua fala enquanto se move. No trato com o movimento, o corpo que dança experimenta a censura a partir da escolha de ações corpóreas que emergem e/ou se repetem no processo de produção da fala.

FIGURA 7
Lia Rodrigues: *Aquilo de que somos feitos* (2000)
Foto:Tatiana Altberg

Tal procedimento indica que, no fazer da dança, as escolhas são determinantes na formulação do discurso e na apresentação das idéias no corpo. O que fica (escolhido) e o que não fica (não escolhido) expressam a maneira como o corpo lida com as informações externas e internas. Entender a organização da fala da dança com essa visão permite observar a censura como escolha e, portanto, descolada de um sentido de restrição como privação da ação da fala. Explica Butler (1998, p. 252) que "A censura procura produzir sujeitos de acordo com normas implícitas e explícitas, e essa produção do sujeito tem tudo a ver com regulação" [9] .

Mais atentamente, vale notar que as implicações dessas escolhas na formulação da fala da dança indicam a ocorrência de processos distintos na produção artística em dança. No processo de construção dessa fala, a presença de ações reguladas (censura/escolha e formas de poder) transforma restrição em possibilidade produtiva, além de dar forma à legitimidade da fala. A restrição encarna-se na censura enquanto instrumental necessário para a realização, o processamento e a concepção de uma fala performativa, agindo no processo de seleção, escolha e produção dos campos de fala.

FIGURA 8
Vera Sala: *Impermanências* (2004)
Foto: Cândida Almeida

O proferimento da fala performativa atende, por conseguinte, a uma operação normativa de poder (já traduzida como produtiva), que qualifica o relacionamento intersubjetivo e lida ainda, com a inteligibilidade e ilegibilidade da mesma. Expõem-se, então, modos de ação como também sentido de independência e autonomia, construídos sob o vínculo das convenções sociais. Tanto a performatividade da fala (proferimento verbal) quanto a performatividade da fala da dança (proferimento corporal) configuram-se enquanto sistemas abertos que se permitem encenar fragmentos do real.

Visto dessa maneira, o corpo em ação reúne e troca informações produzindo textos que ampliam os seus discursos, onde é possível perceber formas de poder, de censura, e de exclusão. Sob essa consideração, os atos de fala são entendidos como atos insurrecionários[10], e os proferimentos podem ganhar força precisamente na quebra do contexto ou posição *a priori* que o ato de fala realiza.

> Para dar conta de tais atos de fala, todavia, deve-se compreender a linguagem não como um sistema fechado e estático cujos proferimentos são funcionalmente assegurados previamente pelas "posições sociais" às quais são mimeticamente relacionadas. A força

e o significado do proferimento não são exclusivamente determinados pelo contexto antecedente ou "posições"; um proferimento pode ganhar sua força exatamente em virtude da quebra do contexto que ele performa. (BUTLER, 2000, p. 257). [11]

As ações corporais organizadas na fala performativa indicam a possibilidade de ocorrer relações e/ou conexões entre diferentes elementos numa ação de troca e compartilhamento de informações. Os proferimentos performativos reestruturam as condições de possibilidade do ato de fala para viabilizar a ocorrência de outras falas que questionem a existência de um contexto dado e atuem para a inauguração de novos contextos.

Ação e corpomídia

A teoria Corpomídia[12] emprega um princípio co-evolutivo, que se revela pertinente para explicar os processos de comunicação do ato de performar. A mídia de que o corpomídia fala é um processo co-evolutivo e transformador, e não somente difusor e transmissor de informação – um entendimento peculiar, muito distinto do de outros, mais conhecidos sobre a mídia. Esse aspecto transformador é justamente o que distingue essa proposta da acepção comum de mídia reduzida a meios e/ou veículos.

Com a mídia do corpomídia escapa-se da concepção do corpo caixa-preta, aquele que recebe *inputs,* os processa e os devolve na forma de *outputs* (modelo computacional), e torna-se possível perceber que dentro de tal modelo o corpo é sempre visto como um processador de informação. Na proposta do corpomídia há uma ênfase na permeabilidade do próprio corpo e o abandono do entendimento de corpo processador. Trata-se de uma relação de constante co-autoria entre corpo e ambiente. Ambos se ajustam permanentemente, por isso a mídia do corpomídia se refere ao seu modo de estar no mundo: uma mídia de si mesmo.

Os processos de troca de informação entre corpo e ambiente atuam, por exemplo, na aquisição de vocabulário e no estabelecimento das redes de conexão. Há algumas evidências em teoria de sistemas dinâmicos de que o ato de aprender um movimento implica num

> acoplamento entre sistemas de referência que vão mudando gradualmente de moldura. Tendo a estrutura de fluxo, o movimento irriga para frente e para trás plugando o corpo a cadeias cada vez mais gerais. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apóia basicamente no sucesso da transferência permanente de informação. (KATZ e GREINER, 2001, p. 7).

Assim, o corpo é sempre o estado de um processo em andamento de percepções, cognições e ações mediadas. O corpo organiza as suas mediações e a sua relação com o mundo, onde tanto opera a regularidade quanto o acaso. O corpo é mídia não no sentido de ser um primeiro veículo de comunicação, mas como produtor da comunicação de si mesmo, daquilo que ele é no momento em que se comunica. As negociações desencadeadas pela relação de troca com o ambiente constroem o corpo que atua de modo singular numa presentidade imediata.

> O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER, 2005, p.131).

O corpo é, portanto, movimento em permanente comunicação. Relação dinâmica no espaço-tempo, declarando-se como processo e produto histórico, resultante de conquistas evolutivas e conexões efetuadas através de memória e novas trocas comunicacionais, geradoras de novas linguagens que intervêm e transformam sua trajetória. Focalizar no corpo é importante porque

> quando se olha para o corpo humano, percebe-se que se trata de um exemplo privilegiado. Não há melhor lugar para deixar explícito o tipo de relacionamento existente entre natureza e cultura. Não há outro tão apto a demonstrar-se como um meio para que a evolução ocorra. Corpo é mídia, nada além de um resultado provisório de acordos cuja história remonta a alguns milhões de anos. Há um fluxo contínuo de informações sendo processadas pelo ambiente e pelos corpos que nele estão (KATZ, 2003, p.263).

Essa abordagem trabalha ainda com a idéia de corpo que age como reorganizador de propriedades, modelos, funções, para, de maneira objetiva, disseminar-se em rede informacional. Como produtor de significados factualmente contextualizados pelos múltiplos instantes que são valorizados indistintamente num processo de trocas evolutivas, o corpo produz signos que são sempre culturais, se organizam em sistemas complexos, e sobrevivem exatamente da possibilidade de acordos e negociações que mantém viva a multiplicidade, sobretudo no ambiente evolutivo da comunicação. A idéia de corpo como enunciador de pensamentos e produtor de significados é abordada por Katz (2004)

> Quando considera que o corpo comunica a si mesmo e não algo que o atravessa sem modificá-lo [...] também carrega requisitos e limites para se realizar. Todavia, como se trata de um projeto de design em que natureza e cultura não estão separadas, o corpo vive em permanente estado de se fazer presente. E tal condição invalida as tentativas de tratá-lo como objeto pronto, sujeito ou agente de influências. O mais indicado, seria pensá-lo enquanto articulador, propositor e elaborador de informações que o singularizam, pois as trata de modo sempre únicos – afinal, cada corpo é um, apesar de todos compartilharem informações com o ambiente. (p. 121-122).

A percepção de corpo em fluxo permanente de transformação e agindo num processo de construção de diferenças traz como questão que aquilo a que se denomina corpo é sempre um estado provisório de negociações com o que habitualmente se denomina de mundo interno e externo, e que atua de modo circunstancial. Não há um resultado único nem último.

Corpomídia e performatividade

A provisoriedade apontada do corpo ajuda a pensar o corpo que dança como enunciador de idéias, conceitos e imaginações que deixam de ser tratadas como de outra natureza, diferentes da natureza do corpo, para serem apresentadas como idéia-carne, conceito-carne, imaginação-carne. Auxilia, ainda, a pensar o corpo que dança como ação performativa que

apresenta idéias, conceitos e imaginações encarnadas e suscetíveis a exposições que aciona múltiplas e diversas percepções.
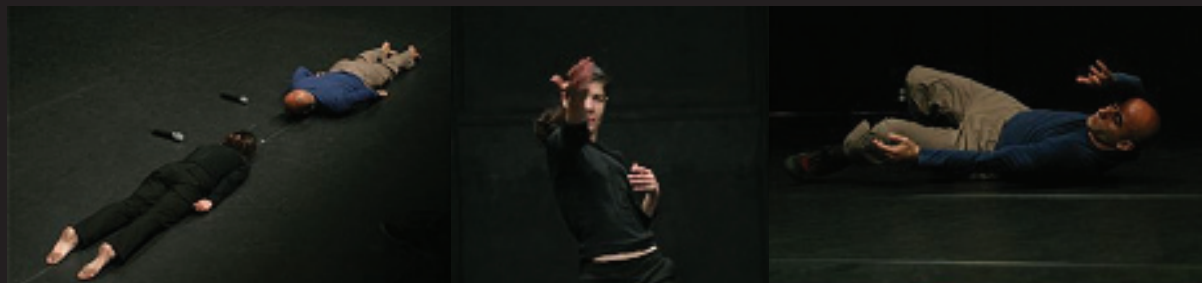
FIGURA 9
Christian Duarte: *Chris Basic Dance* (2006)
Production LISA – Inge Koks

Tais entendimentos são imprescindíveis para compreender, refletir e discutir a ação de performar enquanto ato de fala na enunciação de dança. E também como se organizam as falas do corpo (campos de fala) em ações performativas e como se dá o processo de comunicação dessa ação. Essa compreensão tem inicio no entendimento de que a dança, enquanto ação performativa e organizadora de sua fala, tem voz. Sua fala está nos modos de fazer dança que ecoam o fazer-dizer materializado como ações corpóreas que apresentem traços, vestígios e características de inúmeras informações que são grudadas, trocadas e negociadas através da relação sujeito-mundo. Organizada performativamente a dança, produz atos de fala performativos.

A organização corporal da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente, o seu material no mundo. Registros, traços e vestígios de vida; histórias de vida. Do contato que se estabelece entre as informações que vêm de fora com as informações existentes em um corpo, ocorre um movimento de reorganização, que desencadeia a produção de

outras informações. O movimento nascido dessas informações pode tomar a forma de falas construídas, estruturadas e organizadas como um discurso de dança onde, a cada nova situação do estar no mundo, já outras informações se configuram.

O trânsito dessas informações traz outras dimensões, propriedades e configurações à percepção. Um ato de fala em dança não visa o mesmo tipo de compreensão ambicionada pela linguagem verbal. Esse fato, todavia, não inviabiliza o uso da teoria de Austin (1990) na dança – como, por exemplo, Butler (1997) demonstrou com sua proposição de uso da performatividade (ver p. 22).

Na base da construção-organização da fala da dança repousa a compreensão de que seu discurso seja, talvez, ainda mais aberto e proliferador de significados que o do verbal. A intencionalidade dessa fala reside nela mesma, ou seja, no fazer. O corpo em movimento de dança participa de um processo contínuo, onde as informações não desaparecem, mesmo depois da apresentação da obra, e isso independe do acompanhamento de um libreto ou um texto de apresentação. Embora fugaz, a dança imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo. Não à toa, a fala encontra diferentes espaços de percepção nos diversos sistemas corporais com que entra em contato.

A fala da dança, então, pertence a um processo de muitas possibilidades de percepção e organização: pertence a um coletivo. A informação gruda em todos os envolvidos, seja no processo de construção, no de apresentação ou no de percepção da fala. Dança, na organização de sua fala, não existe para ser entendida, compreendida no sentido em que o senso comum atribui a esse termo, mas sim, trabalhada pela percepção como uma coleção de idéias que arranjou um certo modo de se organizar no corpo.

No processo de organização da fala da dança, no trânsito de informações até a apresentação do discurso, ocorrem operações de regulação. Da geração das idéias, seleção e tradução há informações que são mantidas e informações que são excluídas. O movimento de manutenção e exclusão de informações promove a permanência (parâmetro sistêmico que implica

numa conectividade temporal). Numa aproximação ao princípio ontológico de que todas as coisas tendem a permanecer, o movimentar dessas informações torna-se importante na existência de informações armazenadas, no reconhecimento da entrada e saída de informações e, na organização e produção da fala performativa.

A dança, enquanto sistema complexo organiza sua fala, sua ação performativa, num discurso. Expressas nesse discurso encontram-se informações diversas que, num processo contínuo de transformação, combinam, emitem, recebem, trocam e produzem informação. As ações performativas se constroem nesse processo, que é da natureza do *continuum*, que aposta na experiência das ações para a produção de significados.

Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performativizar) as idéias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea.

Diferentes fazeres-dizeres da dança

Este livro vai considerar que na produção da fala da dança ocorrem diferentes fazeres. Cada um deles deve ser observado a partir do modo como lidam com as informações. No fazer da dança, operam-se diferentes maneiras de lidar com o corpo, daí a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de enunciação. No processo de produção da fala da dança é possível observar os modos de fazer ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de organizar a fala no corpo.

A indicação da diferença nos fazeres em dança, não supõe valores qualitativos nem inclinação para classificação em grupos opostos. A abordagem da diferença é feita para ressaltar modos e estratégias distintas que se apresentam nas experiências desse fazer artístico. O tratamento

dado ao corpo que se move, o entendimento de como o corpo resolve situações que se apresentam no processo de produção de falas, as maneiras de relacionarem-se com elementos externos e internos ao corpo, as escolhas no processo e para apresentação da fala, vão, então, se dar a ver nas diferentes formulações.

Aqui se propõe pensar o fazer da dança enquanto um fazer-dizer e, portanto, implica em perceber a experiência artística em dança sob tal abordagem. Entende-se que esse já é um outro modo de observar e perceber dança. Um modo diferente de compreender as idiossincrasias pertinentes ao processo de criação, que materializa suas idéias sem modelos prévios em corpos que possuem especificidades físicas, sociais e culturais.
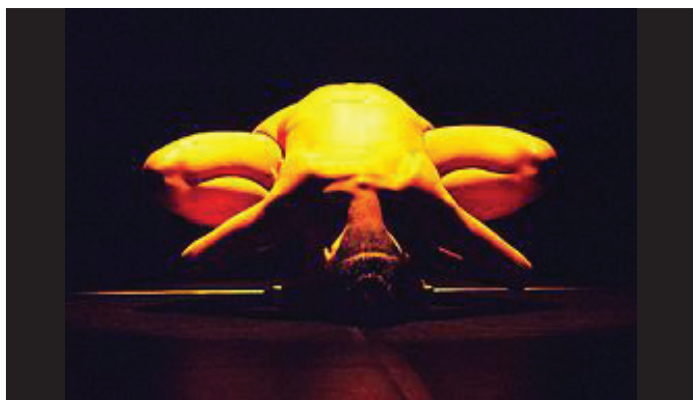
FIGURA 11
Lia Rodrigues: *Formas Breves* (2002)
Foto: Lúcia Helena Zarembe

O corpo possui um elenco de informações que se estabilizam no processo de sua constituição como corpo. Estão impregnadas no corpo variadas experiências que colaboram no processo de produção de falas. O corpo que dança está exposto a distintas formas de preparação corporal e, ainda, a distintas instruções que disparam o processo de criação. Corpos em movimento na dança expõem peculiaridades e refletem sobre o seu

fazer. Entretanto, faz-se importante apontar que nem sempre ocorre a reflexão crítica desses fazeres. Nem sempre os corpos em processo encontram-se disponíveis para investir em perguntas em vez de respostas. O corpo propicia o encaminhamento de muitas perguntas que não precisam ser respondidas, mas merecem ser levantadas. Uma proposta de reflexão crítica viabiliza a existência de proposições que apareçam no decorrer do fazer e, instiguem o corpo a apresentar tantas questões quantas se fizerem necessárias, até o proferimento de falas provisoriamente finalizadas.

As diferentes falas da dança ganham configuração política ao entender que é no corpo que questões do dentro e do fora podem ter acomodamento, e que o corpo, além de trocar com o ambiente onde está, também é o ambiente onde ocorre as discussões e as decisões provenientes do processo de fazer dança e, ainda, é no corpo que se explicitam as condições de produzir fala. O processo do fazer está acompanhado por exercícios de reflexão crítica que colaboram na formulação do discurso, provocando desestabilizações que propiciem a emergência de informações renovadas.

A co-existência de dança e política no corpo que dança, vai ocorrer num espaço intersticial, no entre, onde a possibilidade é necessidade. Esse entre - lugar requer "ainda um deslocamento da atenção do político como prática pedagógica, ideológica, da política como necessidade vital no cotidiano – a política como performatividade" (BHABHA,1998, p. 37). No entre, ocorre a mescla das informações existentes com aquelas que ainda não ganharam existência no corpo. Ambas vão ser trabalhadas pelo corpo. Nem só uma nem só a outra. Desse mesclado vai surgir uma informação, que carrega traços das outras, mas que se apresenta como informação singular. No interstício se dá, então, o trânsito de idéias, informações, proposições.

Pensar em corpos que, em movimento de dança, agem dessa maneira é pensar em movimentos de corpos-idéias e não corpos ideais. Importa destacar, nessa discussão, as ações corporais na dança que privilegiam questões/feituras implícitas no fazer. Dessa maneira, pode-se estar próximo do entendimento de fala performativa que é construída no corpo e pelo corpo, e onde as ações investem na investigação e na experimentação de outras falas. O corpo performativo vai agir produzindo intervenções na

produção da fala. O modo de agir performativamente procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer.

Importa notar que formulações renovadas só podem ocorrer no corpo que se coloca em estado de disponibilidade. Será preciso a disposição em acolher informações estrangeiras, estranhas a ele para que transitem pelo corpo e possam ganhar existência ou não. Entende-se que estar em disponibilidade não significa despir o corpo das informações existentes. Essas não podem ser descartadas. É interessante que ocorra o aproveitamento das informações, estrangeiras e conhecidas, no exercício do fazer, no processo de produção da fala. A reflexão crítica, mais uma vez, pode colaborar para a percepção de como se aproveitam as informações do como se aproveitam as informações.

Essa compreensão serve para ressaltar que no fazer da dança performativa se inventa um modo de dizer próprio, urdido no fazer. Um fazer que tem um tempo de feitura vinculado ao próprio fazer. Então, para produzir esse dizer só seu, o corpo trabalha experimentando/testando as informações, movimentando-as. Através da repetição de movimentos vai-se acionando o corpo para a organização da fala. Entretanto, na fala performativa, essa repetição está relacionada a um processo citacional. Trata-se de citação como iteração[13].

O processo performativo adota um movimentar-se onde as ações retiram-se de determinado contexto e inserem-se em outro, configurando uma operação de repetição que pode ser interrompida, questionada, contestada. Nesse procedimento de interrupção são ativadas reorganizações de experiências e possibilidades de produção que não ambicionem somente reproduzir contextos pré-estabelecidos. Ocorre um investimento no processo de reorganização que produz ações renovadas nos enunciados performativos. E ainda ocorre a invenção de falas próprias do fazer do corpo.

FIGURA 12
Wagner Scharwtz: *Transobjeto 1* (2004)
Foto: Gil Grossi

Para ilustrar esse modo de lidar da repetição como citação, vale citar o espetáculo wagner ribot pina miranda xavier le schwartz transobjeto[14]. Composta pelo coreógrafo de Uberlândia, Minas Gerais, Wagner Schwartz, é um exemplo da possibilidade de produzir fala performativa na dança. Ele permite a percepção de um modo de organizar o pensamento que se enuncia como um fazer-dizer.

O corpo apresentado na cena é um corpo que expõe a reflexão critica sobre o fazer do seu e de outros corpos. O trabalho faz muitas citações. Fora da cena – no título do trabalho, estão citados vários corpos que dançam: corpo pina, corpo la ribot, corpo xavier, corpo schwartz. As marcas desses corpos são aproveitadas por um único corpo. O que ele enuncia, é, então, no entendimento aqui apresentado, uma fala performativa. As vozes desses outros corpos estão processadas no fazer daquele corpo que dança, mas estão digeridas e transformadas. Já é corpo encenando uma voz própria. Em cena, o corpo Wagner Schwartz vai citando ao mesmo tempo em que vai inventando sua fala. É possível observar no corpo em cena a existência de propostas críticas. Isso se dá no jeito como o corpo-wagner relaciona informações de matéria corpo e de outras matérias.

A movimentação expõe ações simples e de fácil reconhecimento, porém, elas não se expõem desvinculadas de outros elementos em cena que se organizam como outros corpos: corpo-música, corpo-texto, corpo-copo, corpo-vinho, corpo-frutas, corpo-banco, corpo-cigarro, corpo-vestido, corpo-laço, corpo-metrônomo, corpo-microfone. Na maneira de organizar a fala, os elementos que se diferem da matéria corpo são aproveitados e digeridos, transformados em corpo. O corpo-wagner que dança provoca nos corpos que assistem, um pensar em como se dão as escolhas do que é apresentado na cena. Levanta questões acerca de relações corporais e culturais. Acena com posicionamento crítico na forma como mescla tantos corpos diferentes no seu fazer. Inventa um corpo que enuncia a fala daquele fazer. Nem de outros produzidos por esse corpo, nem da produção de outros corpos.

A performatividade da fala corporal desse espetáculo expõe o modo de tratar o corpo que dança como propositor de pensamentos de dança. A relevância do fazer enquanto espaço de emergência de idéias em movimento, substancializa o exercício de um fazer que é dizer. As formulações se organizam em rede, tecendo opções de escolha, renovando dados existentes, acolhendo dados emergentes, refletindo criticamente sobre as ações-movimentos experimentadas no contínuo do fazer corpóreo. O corpo se prepara adaptando-se às necessidades que se apresentam no decorrer do processo de produção da dança performativa. Ele pode ter experenciado ou experenciar diversas técnicas de dança, diferentes instruções motoras, mas o que vai prevalecer é a experimentação do seu fazer naquele momento, a sua adaptabilidade corporal para a enunciação daquela fala performativa.

Quando o corpo não se propõe a inventar seu fazer, o corpo é tratado sob outros enfoques. Ainda é o corpo o ambiente onde se processam as experimentações que, então, se apresentam vinculadas vinculados a algo fora deles. Um mesmo movimento pode ser empregado para dizer falas distintas, pois, nesse caso, os movimentos são geralmente organizados e não inventados especificamente para cada situação.

A transformação que ocorre a partir da oportunidade de experimentar no corpo outra informação, parece despercebida e traduzida como uma concessão corporal para a realização daquela experimentação corpórea. É quase um corpo-transmissor que dá passagem para a exposição daquela

fala. O corpo desempenha o papel do outro corpo. Não parece interessado em discutir a ocorrência de mudanças corporais desencadeadas pela experimentação de outras propostas, como se estivesse sempre em estado de pronta resposta para solicitações, pronto a responder sem formular qualquer pergunta sobre o fazer. Se o corpo mudou a partir do contato com outras informações, essa mudança quase sempre será indicada pelo corpo instrutor que aponta a eficiência na realização de sua proposta.

Mas se é em cada corpo, particularizado, onde ocorre a transformação, quem, senão ele mesmo, para falar dessas modificações? No corpo que age sem interessar-se em inventar, é como se ele se entendesse como uma folha em branco onde fosse possível rabiscar e exibir contornos e formas. São processadas falas onde o dizer enuncia algo que, mesmo quando é inédito, não produz modos de dizer também inéditos, mas organiza materiais já existentes de modo específico ao seu objetivo. É um dizer que não se inventa. Expõe-se um fazer-dizer que tende a apresentar movimentos já autenticados. Percebe-se que o agir permite a expressão de movimentos produzidos pelo treino-modelo, pelo uso dos materiais da aprendizagem das técnicas de dança, e é isso que fica exposto em primeiro plano na representação. Parece que há uma fronteira clara entre o fazer e o dizer. Porque o dizer está pronto antes do fazer.

Nesse tipo de enunciação, as questões ocupam o corpo como um lugar. Assim, esse modo de organizar o corpo que dança parece descartar como prioridade "um encontro com o "novo" que não seja parte do continuum de passado e presente [...] uma idéia do novo [...] que inova e interrompe a atuação do presente". (BHABHA, 1998, p. 27). O corpo geralmente lida com códigos de movimento como materiais à espera de novas combinações. A codificação se dá em passos e seqüência de passos que mais parecem ordenados do que organizados. Na ordenação, os movimentos seguem princípios de categorização rígidos e são dispostos por meio de classificação. Onde estão alguns, outros não podem estar.

Os acordos entre os passos privilegiam uma montagem/colagem. Nessa organização, as aquisições que ganham estabilidade no corpo dão ao mesmo o *status* de corpo hábil, talentoso e virtuoso. Um corpo que executa com precisão os exercícios de imitação de informações que já dispõe. Aquelas

informações que ganharam estabilidade no processo e foram classificadas como eficientes, tendem a fixar-se numa condição de impermeabilidade e de serem supervalorizadas na ordenação da fala que não se inventa. Ao invés de trabalhar para organizar as percepções e ações que possibilitam a renovação das informações estabilizadas, o corpo tende à sistematização dos modos de combinar as experiências de movimento.

Os balés de repertório são um bom exemplo dessa maneira de enunciar dança. Suas idéias remetem para mundos de ilusão. A encenação do balé *Giselle*[15], por exemplo, pode ocorrer com corpos do oriente ou do ocidente e, apesar da distinção desses corpos, eles manterão em cena as seqüências de passos já prontos no século 19. Evidentemente, cada montagem carregará os acordos dos corpos específicos com a partitura já existente, mas esses corpos não inventarão seus modos próprios se escolheram repetir a coreografia criada. Como se sabe, há coreógrafos, como Mats Ek (*Giselle* -1982, *Lago dos Cisnes* -1987, *Carmem* -1992) que inventam modos seus de encenar o mesmo roteiro, atestando que a questão da performatividade não diz respeito somente à dança contemporânea, mas permite vários entendimentos. Que mesmo a negociação baseada na referência, como nos exemplos citados, carrega mais complexidade do que a que habitualmente se usa para tratar do assunto.
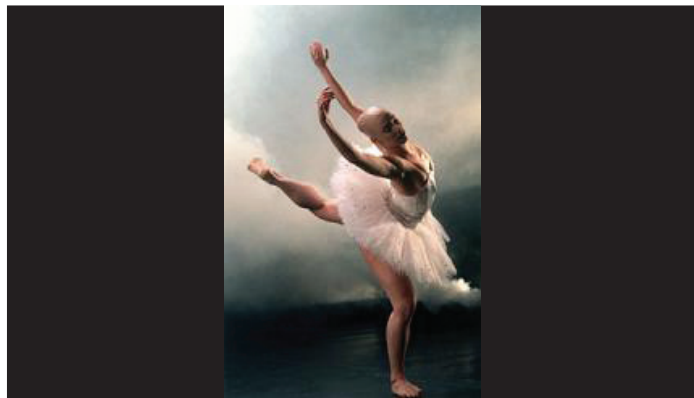
FIGURA 13
Mats Ek: Lago dos Cisnes (1987)
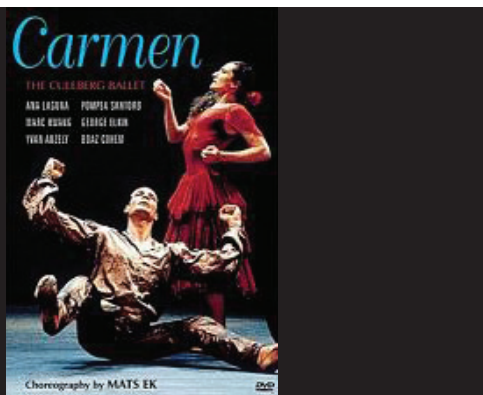
FIGURA 14
Mats Ek: *Carmem* (1992)

A fixação de movimentos já estabilizados termina por encobrir qualquer aspecto de instabilidade no processo de produção de falas. A preocupação com a singularidade é substituída pelo exercício de imitação que leva o corpo a imitar outro(s) corpo(s) sem a intencionalidade de diluir normas fixas ou mesmo transgredi-las. Faz com que o corpo repita o fazer tornado visível pelo outro. Esse é um exercício de imitação onde o corpo age para se transformar no outro corpo, para tornar invisível sua diferença. Considera-se que, na organização da fala que não se inventa ocorra a preocupação com o referente (um outro corpo, ou informação, idéia, pensamento, formulação artística) como determinante da produção de falas. O fazer-dizer dessa dança, ao lidar com o procedimento de repetição para produzir sua fala, impossibilita o corpo de inventar um modo próprio de se enunciar.

Os diferentes fazeres da dança obedecem então, a dinâmicas distintas para a produção da fala. O falar despreocupado com propostas inventivas se aproxima mais de arranjos para enunciados de um discurso já referenciado. No falar que se inventa e, que pode ser traduzido num falar performativo, o processo tende a subverter e desestabilizar as referências. Como se trata de atos de fala que existem na e como linguagem, cada

proferição precisa buscar os materiais que melhor lhe sirvam. Dessa maneira, parece perceptível que na dança que se inventa, as falas do corpo exercitem hipóteses que são levantadas no corpo e lá realizadas. No exercício que não se disponibiliza a procedimentos inventivos, as experiências são "colocadas" no corpo e lá referenciadas.

A produção das diferentes falas da dança vai, ainda, por em discussão a possibilidade de atuação onde ocorra falas/ações híbridas, realizadas num espaço de agência que lida com questões de ambivalência[16]. Nesse espaço ocorrem negociações, traduzidas na articulação de diferentes informações e na possibilidade de deslocamentos de idéias e pensamentos que produzam a re-inscrição e re-configuração dos modos de organizar e enunciar a fala na dança.

O interesse em pesquisar a dança que se organiza como um fazer-dizer ajuda a enfocá-la priorizando condições de tradução e transformação de idéias em movimentos. A dança indica seu estado de existir com as imagens/pensamentos/informações que lhe dão forma. Como um sistema dinâmico e em permanente fluxo, vai atuar contaminando, ao mesmo tempo em que é contaminada, descrevendo em tempo real o estado em que se encontra.

Entender a produção em dança como um fazer que é dizer pode ser a expressão alternativa de perceber no corpo condições de provisoriedade e transformação. O falar da dança pode ser encontrado no falar da performatividade, do corpomídia, e da política da diferença que produz diferentes modos de organização a partir do trânsito das fronteiras. E o que colabora para a constituição da fala-ação da dança são os atos performativos produzidos por um processo instável, contraditório, inacabado.

Capítulo 2

do corpo-sujeito para o corpo-institucional

Para avançar no entendimento da performatividade no corpo que dança, faz-se necessário agora introduzir as questões do poder nele implicadas. Neste capítulo, a abordagem da qualidade performativa focará as operações de regulação e restrição (entendida como produtiva) entre o corpo que dança e uma instituição educacional universitária e pública, que será tratada como corpo-instituição, e os corpos-sujeitos que organizaram grupos de dança a ela vinculados. A instituição em pauta é a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), e os grupos são o *GDC*, o *Odundê* e o *Tranchan,* cada qual com um tipo de vínculo com esse corpo-instituição. Busca-se investigar se e como a pedagogia de dança praticada na instituição vinculou-se à ação-atitude-comportamento artístico destes grupos; se e como construiu os seus corpos-sujeitos e qual o fazer-dizer que pode ser observado em cada qual. Para tanto, os grupos de dança que emergiram ao longo da história da Escola de Dança da UFBA servirão como objetos de observação da hipótese de que a proposta artística dos grupos pode ser tratada como fazer-dizer da instituição.

Ação-atitude-comportamento: processos de semiose e agência

O corpo, ao dançar, configura uma ação que implica em seu próprio pensamento, e pensamento, no sentido aqui empregado, não se refere a um pensamento sobre, como se pensar fosse se debruçar sobre algo que está fora do corpo.

> Em uma perspectiva biológica, é eminentemente plausível que a razão tenha crescido a partir dos sistemas sensório motor e que ainda use estes sistemas ou estruturas desenvolvidas a partir deles. Isso explica porque nós temos os tipos de conceitos que temos e porque nossos conceitos têm as prioridades que eles têm. (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 43). [17]

Quando se entende que a razão não está fora do corpo, entende-se também que os pensamentos não ocorrem sobre fenômenos fora do corpo, em um mundo externo e objetivo sobre os quais o corpo deve se debruçar.

Tal compreensão enuncia um comprometimento existente na correlação entre idealidade e comportamento. O sentido que é constituído pelo conjunto das ações retorna como generalidade. O que aparece como movimento performativo, é pensamento desse corpo, pois cada ação motora de dança se constitui como uma espécie de pensamento.

> A mais complexa possibilidade de movimento em um corpo, aquela a que se pode identificar com nome de pensamento do corpo, essa é a dança. Todos os outros movimentos são quase-pensamentos nas mais variadas gradações. Quanto mais próximos da dança, mais quase-pensamentos do corpo. Quanto mais distantes, mais não-pensamentos do corpo [...] os pensamentos não representam um feudo exclusivo da consciência [...] e também pouco se referem aqui ao que habitualmente o leigo chama de pensamento (pensar sobre algo). Há que se entender que quando a dança acontece no corpo, o tipo de ação que faz o pensamento acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam. (KATZ, 2005, p. 39-40).

Sendo a dança um fazer-dizer, seu processo de criação se dá através de mediações que acionam encadeamentos corpo-ambiente. Quando ela se dá institucionalmente (caso do *GDC* e do *Odundê*) ou a partir de corpos-sujeitos vinculados a essa instituição (caso do *Tranchan*), permite supor que a sua dança, ou seja, esse pensamento exporá as relações de troca corpo-ambiente específicas dessa instituição que, por sua vez, enquanto instituição, também expõe um pensamento que resulta das suas trocas como corpo-instituição com o ambiente. Isso vai possibilitar a apresentação de ações que organizam crenças e hábitos de dança. Estas ações promovem a ocorrência de transformações e mudanças de conduta enunciadas no corpo que dança. Se construído performativamente, o fazer artístico vai contemplar e aproveitar as experiências e observações das condições de se estar no mundo e propor outras possibilidades de relacionamento e comprometimento com o processo de construção artística.

No ambiente da performatividade, o fazer artístico é a ação inteligente do corpo, o seu próprio significado, pois o movimento é ato do corpo e se apresenta comprometido com as enunciações produzidas no fazer. As falas/ ações que se tornam visíveis são o dizer possibilitado por inúmeros acordos

que o corpo realiza para enunciar as soluções provisoriamente encontradas para certas condições/posições do seu estar no mundo. Numa ação performativa, esses acordos vão atuar para questionar a existência de um contexto dado, e, além disto, para inaugurar novos contextos. Assim apresentado, esse fazer-dizer dá conta de um processo de criação com sujeitos-agentes.

Esse fazer, quando representado performativamente, vai ocorrer num espaço intersticial, num entre-lugar, um lugar de passagem onde transitam as informações. O processo de criação realizado por sujeitos-agentes permite a construção do sujeito da fala e da fala do sujeito de um modo específico, onde a ênfase está no processo de invenção da fala no corpo. Uma fala híbrida, que se constrói em uma operação intersubjetiva, em corpos que são mídias de si mesmos. Assim, cada corpo envolvido encontrar-se-á em aproximação com distintos espaços de poder, articulando-se institucionalmente e produzindo falas (re)contextualizadas.

O processo de criação também pode ser tratado como algo que colabora para a construção do sujeito, pois é o que aciona a produção de subjetividade num trânsito de informações que torna visível o que se encontra invisível no início do processo. Assim, é possível falar de sujeito num processo de criação em dança contemporânea, desde que se tenha em vista um processo de subjetivação – o da produção de subjetividade num fluxo de troca entre o sujeito e o mundo, numa relação que se estabelece na formação dos campos de fala[18] que vão produzir a fala dessa dança.

Trata-se de uma compreensão de sujeito que difere do entendimento de sujeito individualizado, que introjeta informações e que não percebe que, mesmo sem querer, esteja trocando com o mundo. Aquele sujeito que se lê através de suas intenções, que se põe enclausurado no *self* particular, que acredita possuir um eu desencarnado, esse sujeito desconhece o fato de que, na verdade, não se encontra encapsulado e circunscrito a um espaço interior, uma vez que corpo não existe separado da mente. As fronteiras (dentro/fora) encontram-se transponíveis, permeáveis e disponíveis para trocas entre sujeitos que se aproveitam desse movimento para constituírem-se enquanto sujeitos, para implementarem o processo

de subjetivação – termo trazido de Foucault (1979), que considera que esse processo ocorre primordialmente no corpo; na formulação de corpos sujeitados a um tipo de poder que age e ativa a produção do sujeito. Então, tudo que diz respeito ao corpo e

> [...] sobre o corpo se encontra o estigma dos acontecimentos passados do mesmo modo que dele nascem os desejos, os desfalecimentos, os erros; nele também eles se atam e de repente se exprimem, mas nele também eles se desatam, entram em luta, se apagam uns aos outros [...] lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial) volume em perpétua pulverização. (FOUCAULT, 1979, p. 22).

Se se concorda que um processo de criação é intersubjetivo, e que nele ocorrem processos de apropriação e transformação, então não se pode pensar que esse processo seja produzido por um sujeito exclusivo, e sim por um sujeito atravessado, contaminado e modificado pelo próprio processo de exposição e diálogo. As enunciações tornam públicas questões e dúvidas que são criadas ou provocadas a partir desse relacionamento, e que inviabilizam o reconhecimento da identidade enquanto característica única.
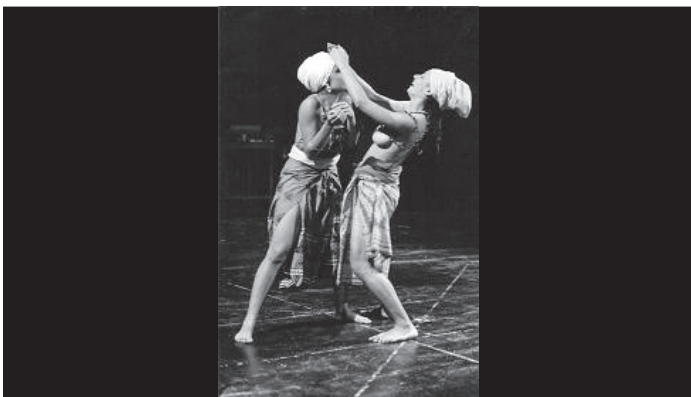
FIGURA 15
Grupo Odundê: *Didewa* (1983)
Foto: arquivo Escola de dança UFBA

Já não se consegue mais pensar num sujeito, mas em vários sujeitos que compartilham processos criativos assemelhados, e que estão atentos quanto à responsabilidade de trabalhar coletivamente. Um sujeito como agente do fazer, que se sustenta e se substancializa através da exposição de indagações e posições que interferem no processo de transformação, tanto dele quanto do mundo. Um sujeito que está no mundo e não se fecha no seu mundo interno. O sujeito da performatividade não trata sua subjetividade como propriedade privada, por isso o que ele faz é um pouco diferente – é performativo. Aproxima-se da idéia de sujeito compartilhado

> É preciso livrar-se do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica [...] uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história. (FOUCAULT, 1979, p. 7).

> Há uma tentativa de construir uma teoria do imaginário social que não requeira um sujeito que expresse uma angústia de origem (West), uma auto-imagem única (Gates), uma afiliação necessária ou eterna (Hall). O contingente e o liminar tornam-se os tempos e os espaços para representação histórica dos sujeitos [...] (BHABHA, 1998, p. 249).

Modos de aproveitar, aproximar e questionar pensamentos adotados na organização e construção da fala da dança contemporânea performativa propõem processos interrogativos e geradores de tensões acerca da produção da realidade do artista na sua obra, na materialidade do corpo que é sensação e ação. Um artista que é sujeito-agente desse processo age na emergência e decide na incerteza. O entendimento de sujeito-agente se dá a partir das argumentações-questões de Bhabha (1998) nas quais o sujeito,

> Não é agência por si mesmo (transcendente, transparente) ou em si mesmo (unitário, orgânico, autônomo). Como resultado de sua própria divisão no entre-tempo da significação, o momento da individuação do sujeito emerge como efeito intersubjetivo – como retorno do sujeito como agente. Isso significa que aqueles elementos

> de "consciência" social imperativos para a agência – ação deliberativa, individuada e especificidade de análise – podem ser pensados agora de fora daquela epistemologia que insiste no sujeito como sempre anterior ao social ou no saber do social como necessariamente subsumindo ou negando a "diferença" particular na homogeneidade transcendente do geral. (BHABHA,1998, p. 258).

A atuação do sujeito-agente transforma a possibilidade em necessidade de falar para outros e, nesse processo de comunicação, apresenta falas performativas organizadas como ações-pensamentos que tratam das ocorrências, dos eventos e das incertezas pertinentes ao processo de criação e produção de significados de maneira crítico-reflexiva.

A atitude crítica é aquela que se dedica a favorecer um pensar onde as coisas deixam de ser evidentes por si mesmas. Não se trata de apontar porque as coisas não estão certas, mas de discutir em que modos de pensar estão inseridas as coisas. Por isso é possível pensar também na constituição do sujeito, num processo semiósico. No fluxo contínuo de transformação e de contaminação e na organização da sua fala são encontrados traços não apenas do consciente e do inconsciente, mas também do ambiente cultural e suas condições de constrangimento.

Desse modo, o sujeito carrega outros sujeitos nesse processo, e não é totalmente livre na organização de seu campo de fala. Ele está vinculado não só às leis e normas institucionalmente e culturalmente constituídas, como também aos diferentes outros que estão nele compartilhados e transformados em ação. O sujeito encontra-se num processo de comunicação com o outro e não é entendido como um sujeito isolado.

> A ação do pensamento, de acordo com Peirce, é todo o tempo contínua, não meramente naquela parte da consciência que impele uma atenção para si mesma... mas também nas partes profundamente sombreadas (ou escondidas). Todas as atividades da mente são formas de semiose; ainda que nem todas estas atividades sejam visíveis para o sujeito no qual elas estão ocorrendo. (COLAPIETRO, 1989, p. 40). [19]

Nesse processo de comunicação, ocorre um fluxo discursivo entre falantes e ouvintes, onde esses discursos são transformados mutuamente, ou seja, ecoa no discurso do falante o discurso do ouvinte e, no discurso

do ouvinte, o do falante. O sujeito não produz um discurso único. Ao contrário disso, é uma voz contaminada pela voz do outro, e são vários os sujeitos presentes na emissão dessa fala.

> [...] não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma idéia ou sentimento as características gerais que permitem assimilá-los a outros [...] mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar [...] (FOUCAULT, 1979, p. 20)

A materialização da fala do sujeito traz para a discussão diferentes experiências e atividades empreendidas por esse sujeito, que se constrói de modo sensório e completamente cruzado e interrelacionado. A intersubjetividade presente na organização da fala está engajada numa troca complexa que permite a passagem, a agência do *self* e do outro, e dá base para a existência de sujeitos-agentes que movimentam a exploração e a investigação num processo criativo. Uma agência-corpo (*embodied*). De modo afirmativo, a agência[20], num processo de semiose, tem essa materialidade.

> De acordo com a Teoria Geral dos Signos de Peirce, na medida em que ela é uma proposição normativa de raciocínio, vincula um entendimento de senso comum da agência humana. À luz desse entendimento, agentes são seres que possuem o poder para exercitar o real, embora limitado, controle do curso de sua conduta [...] para Peirce, o repúdio ao ponto de partida Cartesiano significa recuperação dos atores de carne e osso que estão continuamente definindo-se a si mesmos através de seus relacionamentos tanto com o mundo natural quanto de um com outro. (COLAPIETRO, 1989, p. XIX). [21]

O processo de constituição do sujeito se dá num espaço de agência onde traços e referências dos dois ambientes (corpo e cultura) estão conectando pedaços, partes, fragmentos de inúmeras informações, um do outro, que vão organizando a fala no corpo, um corpo atravessado por experiências distintas de idas e vindas, expressando o pensamento crítico e reflexivo.

> As ciências sociais críticas têm, pois, de refundar uma das reivindicações originais da teoria crítica moderna: a distinção entre objectividade e neutralidade. A objectividade decorre da aplicação rigorosa e honesta dos métodos de investigação que nos permite fazer análises que não se reduzem à reprodução antecipada das preferências ideológicas daqueles que as levam a cabo [...] nem a objectividade nem a neutralidade são possíveis em termos absolutos. A atitude do cientista social crítico deve ser a que se orienta para maximizar a objectividade e para minimizar a neutralidade. (SANTOS, 2005, p. 31-32).

O sujeito é, então, compreendido a partir de um movimento de deslocamento para um espaço intermediário onde seja possível o trânsito de idéias, conceitos, pensamento, ações, posições. O sujeito não existe individualizado, mas sim exposto a experiências coletivas. Essa movimentação absorve fronteiras, cria um outro espaço de atuação e permite um fluxo de continuidade entre diferentes modos de perceber e dialogar no mundo. Esse sujeito é visto sob uma perspectiva intersticial. Não uno e sim múltiplo, está disponível para revisitar e reconfigurar modelos históricos, sociais, políticos e culturais e, nesse movimento, reconfigurar-se também. A experiência desse sujeito num processo de criação é uma experiência de atuação entre os tempos e espaços que cria

> Uma idéia de novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado, refigurando-o como um "entre-lugar" contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O "passado-presente" torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver (BHABHA, 1998, p. 27).

Com Bhabha (1998), podemos voltar a tratar do conceito de performatividade no aspecto do seu fazer-dizer, que é sempre um verbo no presente e na primeira pessoa (AUSTIN, 1990). Esse presente é perpassado de futuro e de passado, sem nostalgia. A ausência de nostalgia se configura como uma ação política, pois compromete o sujeito no seu fazer – que carrega o antes e o depois, ou seja, carrega seus compromissos com o outro. É o presente não mais "encarado simplesmente como uma ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro, não mais uma presença sincrônica..." (BHABHA, 1998, p. 23).

O entendimento do tempo não nostálgico produz um sujeito que emite uma fala política, não necessariamente vinculada a uma retórica de militância partidária, mas obrigatoriamente interessada nas políticas de produção/ação/difusão cultural. Não se trata de mimetizar um princípio ou um discurso político pré-determinado, nem tampouco de entender que um processo criativo com espaço político é aquele que investe em temas políticos definidos em uma agenda pública. A dança contemporânea se torna política no processo de organização de uma fala que se constrói a partir de certas reflexões críticas. Preferencialmente não partindo de técnicas de dança disponíveis, e buscando assuntos igualmente discutidos em outras áreas do conhecimento. Para Bhabha,1998, a política

> [...] ultrapassa as bases de oposição dadas e abre um espaço de tradução: um lugar de hibridismo, para se falar de forma figurada, onde a construção de um objeto político que é novo, nem um e nem outro, aliena de modo adequado nossas expectativas políticas, necessariamente mudando as próprias formas de nosso reconhecimento do momento da política. (BHABHA, 1998, p. 51).

Como já são vários os sujeitos presentes na construção do próprio sujeito, a fala da dança contemporânea também não poderia se constituir dentro da proposta de característica identitária. Ela também já adentra o processo de criação aos pedaços. Os sujeitos-agentes vão buscar o corpo que articula esses fragmentos. Essa é a sua performatividade, a de um sujeito-agente implicado no fazer-dizer da dança contemporânea, numa performatividade que aciona construções muito pessoais.

No campo da criação artística, propostas seguem um procedimento onde a organização da ação-pensamento possa resistir à soberania do "já determinado" e possa trabalhar relacionando-se com o indeterminado, com o imprevisível. As experimentações rumam para um processo de investigação muito aberto. Não se trata de uma situação sem exercício de poder, mas de um ambiente onde também seja possível o acolhimento das diferenças que fazem parte de qualquer processo de construção e produção de conhecimento. Sem buscar uma equalização de pensamentos, o investimento se dá na criação de questões capazes de se enunciarem como atos de fala.
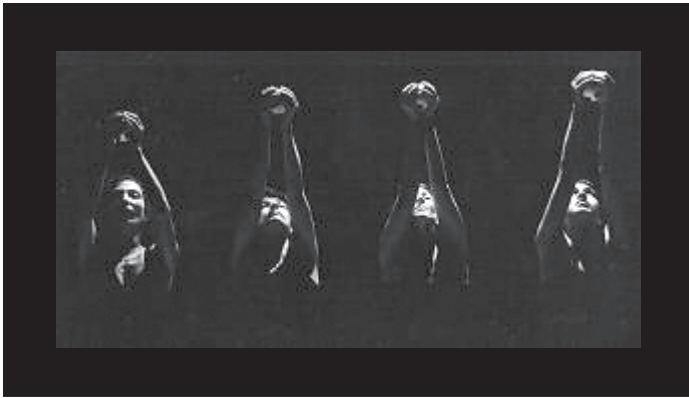
FIGURA 16
Grupo Tranchan: *Aérea 1* (1993)
Foto: arquivo Escola de Dança UFBA

> O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses "entre-lugares" fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria idéia de sociedade. (BHABHA, 1998, p. 20).

Ao dançar, o corpo apresenta, então, ações-movimentos que implicam modos de pensar e podem ser tratadas como ações-atitudes. A organização das ações se dá através das mediações e nas relações mútuas com o ambiente. O ato de organizar o pensamento no corpo que dança traz à cena o sujeito-agente que, num processo de subjetivação, produz subjetividade e significado num fluxo de troca entre o sujeito – entendido como aquele que não prescinde do mundo e, portanto, não se apresenta isolado – e o mundo.

Assim, a conduta do fazer-dizer se inscreve no trânsito das informações que se transformam em uma fala que se organiza no corpo, fora da

dominância exclusiva da oralidade. Evidentemente, as estruturas de poder (histórico, político, social, institucional) se fazem presentes na construção dos campos de fala. Essa fala é observada enquanto discurso que se formula diante das intermediações com o mundo e que carrega as condições, em tempo real, dessas intermediações.

O poder formativo/performativo das Instituições

Os atos de fala, aqueles que são também corpóreos, nos permitem formular questionamentos que situam não só o corpo em relação à linguagem, mas também face às instituições por onde circula. As ações performativas necessitam de um "local" de poder onde essas mesmas ações possam ser materializadas. A organização desse poder busca expor o exercício da fala numa direção de via dupla entre os corpos dele participantes, seja o rumar de corpo-sujeito para corpo-sujeito, seja do corpo-sujeito para corpo-instituição e vice-versa. As duas instâncias estão disponíveis para ressignificação, e essa troca de poderes promove a performatividade discursiva que não se encerra no ato de fala, mas atua em cadeia significativa onde "início" e "fim" permanecem em mobilidade.

> O poder deve ser analisado como algo que circula, ou melhor, como algo que só funciona em cadeia. Nunca está localizado aqui ou ali, nunca está nas mãos de alguns, nunca é apropriado como uma riqueza ou um bem. O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer este poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (FOUCAULT, 1979, p. 183)

De certo modo, as observações feitas por Foucault (1979) aproximam-se do entendimento de corpo (sujeito/instituição) posto numa condição de ambivalência onde não há a reprodução de discursos dicotomizados, polarizados (postos em oposição). A atuação do poder está sempre no exercício das relações recíprocas.

FIGURA 17
Grupo GDC: *Terpsicore* (1966)
Foto: arquivo Escola de Dança UFBA

Estas considerações colaboram para pensar como se dá a aproximação entre a produção dos atos de fala e do corpo que dança ambientados num espaço institucional-escolar que, de maneira geral, se estrutura somente de modo normatizante (conjugação de leis, normas, convenções, etc.). Além disso, faz refletir sobre como as falas do corpo são organizadas e enunciadas institucionalmente e sobre a existência da possibilidade do exercício da "agência" [22] (que não é soberania do sujeito) em vez do exercício de restauração de noções convencionais de dominação. Este interesse recai sobre o entendimento de que falas produzidas não se constituem como atos individualizados e unilaterais e, ainda, não se constituem em detrimento do contexto no qual se produz a fala. Em vez disso, a fala vem contribuir com a constituição social e, conseqüentemente, torna-se parte desse mesmo processo.

Para examinar a formulação dos enunciados e a ação enunciativa dos sujeitos no espaço institucional não se pode perder de vista que as Instituições tendem a contribuir para a formação dos indivíduos em sociedade. E sempre que o assunto é formação, a questão disciplinar faz-se presente. Numa sociedade disciplinar, as idéias de hierarquia e soberania estão colocadas em cena e atuam produzindo/reduzindo poderes. Poder

entendido como situação estratégica, onde há resistência e onde as relações sociais se confrontam. Nesse tipo de sociedade, o corpo se torna o corpo da sociedade e é dele e nele que incidem procedimentos de proteção, exclusão, eliminação, sujeição, produção. É do corpo onde se extrai produtividade e se minimiza a energia política. A sociedade disciplinar produz a cultura da obediência.

> [...] não é o consenso que faz surgir o corpo social, mas a materialidade do poder se exercendo sobre o próprio corpo dos indivíduos [...] O domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder: a ginástica, os exercícios, o desenvolvimento muscular, a nudez, a exaltação do belo corpo [...] o poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo [...] (FOUCAULT, 1979, p. 146).

Estabelecidas estas premissas, pode-se investigar se e como um corpo-instituição de viés acadêmico-escolar promove o corpo obediente e disciplinado.

A forma(ação) disciplinar do corpo

Para transportar os conceitos performativos do corpo-sujeito para o corpo-instituição convém investigar a relação que ajuda a construir esses corpos. Foucault (1987) sugere que o sujeito (em espaço escolar, prisional, psiquiátrico) se forma mediante o tipo de processo discursivo que se estabelece no estar aprendendo, no estar preso, no estar em tratamento – o que nos remete aos atos performativos de que Austin (1990) fala, ações que ocorrem sempre no presente e no acontecer dos atos. A relação formativa não se dá de fora para dentro ou de dentro para fora. Ela se dá na ocorrência de estar submetida àquelas condições, seja disciplinar escolar, disciplinar prisional ou disciplinar médica. As práticas exercidas numa instituição vão constituir a formação tanto do sujeito quanto da própria instituição. Se assim não se der a relação, o processo de formação/formulação tende a caracterizar-se como submisso e opressivo.

> [...] é bem possível que as grandes máquinas de poder tenham sido acompanhadas de produções ideológicas. Houve provavelmente, por exemplo, uma ideologia da educação [...] mas não creio que aquilo que se forma na base sejam ideologias: é muito menos e muito mais que isso. São instrumentos reais de formação e de acumulação do saber: métodos de observação, técnicas de registro, procedimentos de inquérito e de pesquisa, aparelhos de verificação. Tudo isso significa que o poder, para exercer-se nesses mecanismos sutis, é obrigado a formar, organizar e por em circulação um saber, ou melhor, aparelhos de saber que não são construções ideológicas. (FOUCAULT, 1979, p. 186).

A instituição escolar trabalha a formação de corpos via processo disciplinar. Toda idéia de disciplina vincula-se a modelos do que seu contexto considera ideal e reconhecível. O corpo, ao longo dos séculos XVII, XVIII, XIX e início do século XX, vai se modificando. De uma "figura ideal" para o entendimento de que esse corpo ideal é "algo que se fabrica"; tornando-se, portanto, um "objeto e alvo de poder"; "analisável"; "manipulável". (FOUCAULT, 1987, p. 117-118).

Essas nomeações se organizam em acordo com o conceito de "disciplina" que vai incidir sobre os processos operativos do corpo. Que configurar-se-ão enquanto "fórmulas gerais de dominação" que "tem como fim principal um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo". (FOUCAULT, 1987, p. 119). Ocorre o exercício de poder aplicado ao corpo dos indivíduos e essa materialidade vai se expor em diferentes corpos e lugares. Uma representação de mobilidade do poder em ação contínua.

> O momento histórico das disciplinas e o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma "anatomia política", que é também igualmente uma "mecânica de poder", está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que se façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos "dóceis". (FOUCAULT, 1987, p. 119).

Há um risco grande em se pensar o modelo disciplinar como sendo somente o de uma via, pois o poder exercido pelo corpo-instituição no corpo-sujeito contribui para a formulação de ambos. Trata-se de uma relação móvel, com operações intercambiáveis que nos ajudam a pensar e investigar o corpo no mundo. O tratamento do poder como algo que constrói (e não na leitura rasa do seu papel de vilão) remete a Butler (1997), que propõe a restrição como sendo uma força produtiva que auxilia o sujeito na subversão das regras e, conseqüentemente, na enunciação dos atos de fala performativos. Foucault (1979) também trabalha com a noção de poder construtivo:

> [...] se o poder só tivesse a função de reprimir, se agisse apenas por meio da censura, da exclusão, do impedimento, do recalcamento, à maneira de um grande super-ego, se apenas se exercesse de um modo negativo, ele seria muito frágil. Se ele é forte, é porque produz efeitos positivos a nível do desejo – como se começa a conhecer – e também a nível do saber. O poder, longe de impedir o saber, o produz. (FOUCAULT, 1979, p. 148).

É, portanto, com esse entendimento de poder produtivo que se trabalhará aqui para localizar ações do corpo-instituição disciplinar da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia. Suas coerções serão entendidas como fomentadoras da transformação dos corpos dóceis (tanto dos sujeitos quanto do institucional), a partir do exercício dessa dupla articulação do poder.

Atuação performativa corpo-dança-instituição

De partida, é conveniente salientar que se parte da hipótese de que a Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia surge de uma ação que pode ser entendida como performativa do contexto histórico que lhe dá nascimento em Salvador, nos anos 50. Ela se inicia em 1956, como parte de um projeto ambientado num contexto desenvolvimentista e redemocratizante capitaneado pelo então Reitor Edgard Santos. Os ares de inovação podem ser detectados já na escolha da Dança Moderna e não

do Balé Clássico para ser a diretriz da sua atuação pedagógica. Inserida no projeto de criação da Universidade da Bahia, a nova Escola de Dança é integrada ao cenário universitário "por ato legal, a partir de 16 de setembro de 1956, data de sua fundação" [23].

A adoção da Dança Moderna em lugar do Balé Clássico - que na ocasião, constituía o pensamento hegemônico no ensino da dança - se deu já na escolha da primeira Diretora da Escola de Dança – Yanka Rudzka[24]. Juntamente com Chinita Ullman[25], Yanka introduziu as primeiras experiências de Dança Moderna no Brasil. Com ela, a dança se oficializa na estrutura universitária brasileira (Ministério da Educação) e faz já no seu viés de Dança Moderna.

> A Dança inusitada e insólita, levada à prática por meio de providências concretas dessa Universidade, e que passa a integrar a vida cultural da sociedade dessa época, contraditoriamente, não corresponde aos códigos estéticos que povoam o cotidiano de então [...] Este primeiro movimento que numa perspectiva estética mais ampla pode ser descrito como uma fuga do convencional e disputa pela inscrição de códigos inovadores, foram para cá transportados por seus primeiros professores estrangeiros, preponderantemente alemães, nutridos, filosoficamente do espírito da modernidade. (PINHEIRO, 1993, p. 74).

A Escola de Dança nasce sob o signo da inovação, propondo o exercício de subversão dos princípios então muito bem estabelecidos e consolidados, que propunham o ensino do balé como indispensável para todos os que desejassem ser bailarinos. Nos assuntos estruturais para formação superior em dança, esta Escola também inova ao criar um modelo de currículo constituído a partir de exercícios do fazer da/na própria Escola. Vale sublinhar que esse primeiro currículo oficial do ensino da dança no Brasil nasce do seu dia-a-dia, uma vez que no Brasil da época, a dança não fazia parte do ensino superior oficial, não existindo oficialmente, portanto, no Ministério da Educação. As maneiras de organizar e fazer acontecer as ações de ensinar ocorreram ao mesmo tempo em que as ações de aprender. Os procedimentos e encaminhamentos da formação em dança em nível superior se arranjavam e rearrajavam a partir de acontecimentos pertinentes ao seu próprio processo de constituição cotidiana do curso de Dança. Ou

seja, os fazeres, tanto dos sujeitos quanto da instituição, funcionavam de modo concomitante, co-evolutivamente; um fazendo o outro, num trabalho onde a mobilidade das informações permitia a construção normativa da formação superior em dança.

> A origem da Escola de Dança só pode ser compreendida no plano da Utopia dentro do qual se definiu o projeto de Universidade da Bahia; um programa que não se acomodou à perenização de situações conhecidas e conservadoras, e que teve o futuro como meta, por visar uma área de conhecimento incomum – as Artes. (PINHEIRO 1993, p. 75)

Assim sendo, enquanto modelo institucional, a Escola de Dança constitui-se de modo altamente performativo, organizando-se na contramão do discurso vigente na época de sua inicialização. Além de escolher a modernidade e não o balé, também dentro da modernidade ignorou a tendência hegemônica. A modernidade que aqui chegava era a do discurso norte-americano e a adoção do pensamento expressionista alemão fez com que a Escola da UFBA inaugurasse um espaço singular no nosso país. Evidentemente, esse caráter inovador cobrou um custo institucional. Além de ter sido por vinte e quatro (24) anos a única escola superior onde se podia estudar Dança no país, havia elegido outra modernidade, a européia, para seu eixo de constituição. Assim, permaneceu duplamente isolada, sem qualquer outra Instituição de educação superior em Dança com quem pudesse intercambiar a sua proposta pedagógica de ensino universitário.

(In)visibilidade dos processos artísticos da Escola de Dança da UFBA

Vale destacar a emergência de três grupos artísticos ao longo da história da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia: o *Grupo de Dança Contemporânea-GDC* (1965), o *Odundê* (1981) e o *Tranchan* (1979). Observar o fazer desses grupos torna-se importante para perceber de que

maneira se deu a relação entre a ação estrutural e curricular da Escola, considerada em sua performatividade, e a organização dos processos artísticos de cada um dos três grupos. As perguntas que guiam a pesquisa são as seguintes: será possível encontrar na produção dos três grupos um fazer-dizer que performativizava a Escola de Dança que lhes abrigava? Estaria na sua produção também a produção do pensamento pedagógico da Escola de Dança? Poderiam ser lidos como fazeres-dizeres da Escola de Dança?

O *Grupo de Dança Contemporânea – GDC* surge em março de 1965. Em seu início contava com a seguinte organização estrutural: Diretoria, Coreógrafo e Dançarinos. Esses últimos eram contratados para dançar, o que deu ao Grupo um caráter profissional. As idéias artísticas trabalhadas pelo Grupo, acompanhavam "as conotações políticas e artísticas dos responsáveis (coreógrafos) pelo trabalho e eram independentes do pensamento Institucional" [26]. O Grupo trabalhou sem interrupção de 1965 até 1988. Retoma sua atividade em 1993 e segue o trabalho artístico até 1998, quando sofre outra interrupção em suas atividades – só retomadas em 2004. Atualmente o Grupo encontra-se em atividade. Desde seu surgimento o GDC apresentou seus trabalhos artísticos no País (em Salvador, cidades do Nordeste, Sudeste e Sul) e também fora do País (África). Durante 16 (dezesseis) anos foi a única referência de produção artística da Escola de Dança da UFBA. O Grupo, em sua trajetória, sofreu modificações tanto em sua estrutura de funcionamento (Diretoria), quanto em suas lideranças coreográficas, o que gerou alterações no trato com questões artísticas.

O Grupo de Dança *Odundê*[27] foi criado em 1981. Inicialmente, era formado por alunos da Escola de Dança (licenciatura e bacharelado), além de professores da mesma Escola. Posteriormente foram incorporados ao Grupo, técnicos (funcionários) contratados pela Universidade. Organizava-se estruturalmente como Diretoria e Dançarinos – que eram também coreógrafos, uma vez que as coreografias eram coletivas. As idéias artísticas tinham uma concepção inicial da direção do Grupo e, posteriormente, se desenvolviam no coletivo ou individualmente (no caso de trabalho solo). O *Odundê* atuou dentro (Recife, São Paulo, Brasília, Maceió) e fora do país (França). Atualmente encontra-se desativado.
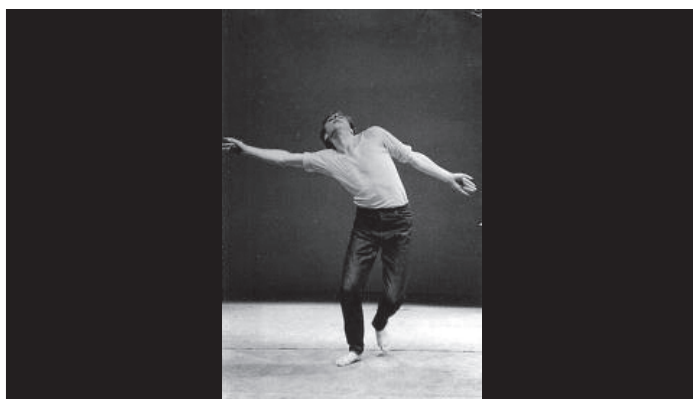
FIGURA 18
Rolf Gelewski (1930-1988)
Foto: arquivo Escola de Dança UFBA

Em 1979, por iniciativa de Leda Muhana - então estudante da Escola de Dança da UFBA, tem início as atividades do grupo *Tranchan*[28]. Em 1980 ocorre o ingresso de Betti Grebler (neste mesmo ano, ambas são contratadas como Professoras da UFBA) que, junto com Leda Muhana, dirigiu os trabalhos artísticos do Grupo até 1999. Depois desse período, a Professora Leda Muhana retira-se e o Grupo passa a ser administrado por Betti Grebler até 2003. Atualmente, o posto é ocupado por Karina Ferro, estudante egressa da Escola de Dança da UFBA, que também dança no Grupo. No seu primeiro ano de existência o *Tranchan* não teve "papéis claramente diferenciados". Depois, passou a atuar com a seguinte estrutura: Diretoras, coreógrafas e dançarinas. De início, as idéias artísticas buscavam explorar e identificar uma forma de dançar própria e próxima dos interesses estéticos das criadoras. Seguiram-se propostas de experimentação do movimento (exploração corpo-movimento) e as criações sempre foram coletivas. O Grupo *Tranchan* também apresentou seus trabalhos dentro e fora do País (EUA, Chile, Alemanha, Colômbia). O Grupo permanece em atividade. Em 2005, estreou o trabalho (criação coletiva) *Estão voltando as flores*, no Teatro Gregório de Matos, em Salvador, Ba.

Diante das informações fornecidas e, a partir do interesse em explorar a natureza das conexões de ação-conduta-comportamento artístico entre a Escola de Dança e estes Grupos, formula-se as seguintes questões:

1. Não existe "um GDC", mas vários e, portanto, cada qual necessita ser tratado de acordo com seu período de funcionamento. De 1965-1970, o Grupo esteve sob a responsabilidade de Rolf Gelewski. Esse é um período em que se percebe um vínculo entre pensamento pedagógico e pensamento artístico na Escola de Dança. "Rolf fazia a ligação entre a classe e o artístico. Tudo era muito analisado e as idéias eram relacionadas a porquês, a busca de padrões, de 'essência'. Buscava-se, ainda, uma correspondência entre processo e produto" (AQUINO, 2006 – entrevista concedida à autora).

O fazer da sala de aula estava comprometido com o fazer-dizer artístico processado e produzido pelo Grupo. Aqui é possível pensar na volta da figura do *Maître* de Balé em que o procedimento adotado era o de aprender a dançar para dançar o que ele – o *Maître* – criava.

FIGURA 19
Grupo GDC: *Suíte Nordestina* (1974)
Foto: arquivo Escola de Dança UFBA

De 1972-1978, Clyde Morgan assume a responsabilidade artística do GDC e rompe com o vínculo sala de aula-palco. "Com Clyde não ocorria essa ligação. Nessa época ele trabalhava no GDC suas idéias artísticas provenientes de suas experiências particulares (ele era dançarino de Jose Limón[29]) e, na Escola, o ensino da técnica de dança era da responsabilidade de professores que tinham sido formados Rolf Gelewski" (AQUINO, 2006 – entrevista concedida à autora).

Ocorre o descolamento da formação institucional e formação artística. Outra mudança considerável se deu no trato com as idéias artísticas. No período de Clyde, "houve uma modificação nas maneiras de lidar com as idéias artísticas. Ocorria uma transferência de trabalhos folclóricos (maracatu, candomblé) para os trabalhos de dança" (AQUINO, 2006). Parece que Clyde traz para a produção artística da Escola de Dança um olhar estrangeiro sobre a Bahia. Um olhar de um dançarino negro e estado-unidense, carregado da cultura daquela época e deste seu lugar de fala, se voltar para a Bahia. Com o seu viés, traz para dentro da Escola uma maneira de abordar a cultura negra local. Adentra aos muros da Escola de Dança a cultura afro e esta informação vai disseminar uma certa imagem de dança da Bahia via GDC – imagem com a qual o GDC lia a si mesmo.

Nessa fase, o Grupo é tratado como modelo profissional de mercado: Clyde ingressa na Instituição contratado como coreógrafo. Mais uma ruptura: Grupo é Grupo. Escola é Escola. Esse modo de proceder que separa o que se faz na sala de aula e o que se faz na criação artística vai permanecer, a partir de então até a atualidade nas atividades do GDC.

Com o GDC, nesta fase, a dança afro ganha *status* na Academia, mas não adentra o currículo da Escola de Dança da UFBA. Muito mais tarde, em 2005, aprova-se uma reforma curricular que vinha sendo testada desde 2001, onde o conceito de disciplina é substituído pelo de módulos. Um destes módulos, chamado *Estudos do Corpo*, inclui práticas como a dança afro e a capoeira. Como se vê, mesmo agora, o ensino da dança afro ainda não ocupa o mesmo lugar que o ensino de outras danças, dentre as quais a dança moderna e o balé clássico.

2. O investimento na cultura negra, mas na perspectiva afro-brasileira vai marcar a produção artística da Escola através das atividades do Grupo *Odundê*. O interesse deste Grupo era o da pesquisa sob o tema da cultura afro. O projeto (Estudo do Movimento da Dança Afro-Brasileira) proposto pela Profa Conceição Castro, era de "pesquisa coreográfica com o objetivo de analisar os movimentos da dança afro (dança dos orixás e danças sociais) e buscar uma linguagem contemporânea com raízes na dança afro-brasileira" (ROCHA , 2006 – entrevista concedida à autora).

> No trabalho do Grupo Odundê não havia apenas treino do corpo, mas também da escrita/teórica sob o enfoque de questões da cultura afro-brasileira. O resultado desta pesquisa gerou o espetáculo (1981) como o nome do Grupo. (SANTOS, 2006, entrevista concedida à autora).

Interessante observar que o tratamento dado à cultura afro sofre modificação porque no *Odundê* a leitura é feita por baianos (por locais), diferentemente da leitura feita no GDC por Clyde Morgan, a partir do seu olhar estrangeiro. Há que se destacar ainda que, nessa fase da Escola (1972-1978), se tem reforçada a relação instituição-mercado, via contratação de profissionais para atuarem como coreógrafos no Grupo.

3. O Grupo *Tranchan* se diferencia institucionalmente dos dois já apresentados. Seu vínculo se dá exclusivamente pela participação de professores e estudantes da Escola no Grupo. Não há nenhum tipo de vínculo deste Grupo com a Escola de Dança da UFBA que se assemelhe ao que vigorava no caso dos Grupos GDC e *Odundê*. A relação é de outra natureza. Por haver surgido no ambiente acadêmico da Escola de Dança, por ser formado por professores e estudantes da mesma Instituição, e por haver exercitado suas propostas artísticas nesse mesmo ambiente, o *Tranchan* é aqui trazido, pois também se mostra adequado para nele se investigar que tipos de conexões seriam possíveis de serem propostas entre o trabalho de corpo em sala de aula na Escola, e a sua produção artística. E, nesse sentido, o que se observa é, outra vez, o descolar entre sala de aula - palco.

Considera-se ainda importante destacar que o trabalho desenvolvido pelo *Tranchan*, sendo realizado no interior da Escola de Dança, terminou por introduzir na Escola um enfoque artístico diferente do que lá circulava. As idéias artísticas do *Tranchan* estavam carregadas de informações da dança pós-moderna americana, que as criadoras e responsáveis pelo Grupo tiveram oportunidade de vivenciar quando realizaram seus cursos de Mestrado e Doutorado nos Estados Unidos[30]. A abordagem afro-brasileira trabalhada pelo GDC na fase de Clyde Morgan e, no *Odundê*, passou a dividir espaço com a abordagem de dança pós-moderna americana trabalhada pelo grupo *Tranchan*.

Importante considerar que após o período de Rolf Gelewski que acumulava funções artísticas (GDC) e acadêmico-administrativas (professor e diretor), houve um descolamento das práticas pedagógicas e práticas artísticas. A pedagogia da dança expressionista alemã foi sendo diluída por outras técnicas – principalmente a de Martha Graham, e as práticas artísticas acompanhavam as experiências dos coreógrafos responsáveis no momento de criação de cada grupo.

4. Compreende-se que estes Grupos processaram produtos artísticos que carregavam a imagem da Escola de Dança. Esta imagem, por sua vez, tornava visível a Escola de Dança em seu espaço mais localizado – cidade de Salvador – e mais ampliado – Brasil.

Observa-se uma tripla visibilidade. A primeira diz respeito ao GDC no período sob a responsabilidade de Rolf Gelewski. O que se dava a ver eram propostas sob enfoque do expressionismo alemão – acompanhando toda a informação inicial do surgimento da Escola de Dança conduzida por Yanka Rudzka. Ainda, tornava público em suas abordagens artísticas, o exercício pedagógico trabalhado pela Escola. A segunda visibilidade reúne o segundo período do GDC – sob a responsabilidade de Clyde Morgan, e o Grupo *Odundê*, sob direção de Conceição Castro. Isto porque a imagem tornada visível era a da cultura afro, que se fortaleceu no exercício desses dois grupos e suplantou a imagem expressionista anterior.

Vale ressaltar, que a abordagem afro era diferente no GDC da fase Clyde e do *Odundê*. Isto porque, o foco em Clyde era carregado de curiosidade de um estrangeiro em contato com um tipo de qualidade de som-movimento que era transposta em cena nos espetáculos do Grupo. No *Odundê* havia a familiaridade e contato próximo com os toques e movimentações afro, o que conduzia para investigar outras maneiras de tratar esse material familiar. A finalidade do projeto de pesquisa que originou o *Odundê* "era a correspondência cinética da dança contemporânea com a dança afro" (ROCHA, 2006, entrevista concedida à autora).

Além disto, nos dois casos, a Escola (pedagogia de dança) se dissociava das ações artísticas. A terceira visibilidade também não apresentava a dança que se aprendia na Escola. O grupo *Tranchan* modificou a imagem afro-brasileira trocando-a por uma imagem da dança pós-moderna americana.

O que foi/é tornado público como fazer-dizer da Escola de Dança da UFBA se aproxima de uma condição de frágil aparência, quase uma condição de invisibilidade. Estes Grupos não desempenharam o papel de porta-vozes da subjetividade – da constituição da subjetividade do sujeito-escolar. Esta não se deixa ver. Os Grupos difundiram imagens que o público não era capaz de perceber como dissociadas da subjetividade da Escola como sujeito-institucional. Os três Grupos eram vistos como produtos da Escola, sem distinção alguma dos diferentes tipos de vinculação de cada qual com a Instituição.

Curiosamente, não carregaram o espírito de inauguração de um nicho próprio que permeou a criação da Escola de Dança, optando por se inserirem em espaços já constituídos fora da Universidade. As três propostas artísticas tenderam para a reprodução de modelos em atividade no mercado nacional/internacional da dança. Seu pertencimento a uma estrutura independente daquela vigente no mercado, uma vez que se abrigavam em uma Universidade Federal, nas três ocasiões não produziu ações diferenciadas, que tivessem sido brotadas de uma compreensão política do papel que esse tipo de grupo de dança poderia/deveria desempenhar no nosso país.

Nesse sentido, pode-se ponderar que até a fase em que Rolf Gelewski dirigiu o GDC, houve sintonia com o caráter que deu partida à Escola de

Dança. Assim, o fazer-dizer inicial da Instituição não se enunciou, em forma de dança, nos grupos nela surgidos depois - o que, provavelmente, revela que ao caráter inovador inicial sucedeu aquilo que BAUMAN (1998) chama atenção em relação aos conceitos.

> À medida que se desenvolvem e amadurecem, os conceitos começam a se mover por conta própria e, às vezes, alcançam territórios bastante distantes de seu local de origem. Eles vagueiam pelo passado, que os ignorava na época em que era ainda presente. Ou fazem uma incursão ao futuro, que – quem sabe? – pode, de igual modo, ignorá-los quando sobrevier, uma vez que não os julgará úteis. Dá a impressão de que os conceitos nasceram como plantas, firmemente enraizados no solo e sorvendo suas seivas – mas, à medida que o tempo passou, desenvolveram pernas e principiaram a busca de alimento mais farto e variado. (BAUMAN, 1998, p. 160)

Talvez esse tipo de mobilidade atribuída por Bauman (1998) aos conceitos nos permita compreender que a posição de vanguarda correspondente à Escola em seu surgimento e na apresentação de ações que conectavam o fazer pedagógico ao fazer-dizer artístico, se perdeu. Aquela visibilidade inicial, que vinculava o processo pedagógico desenvolvido na Escola de Dança às obras criadas por Rolf Gelewski no GDC, se transformou em invisibilidade pelos procedimentos acima apresentados anteriormente.

Para que um grupo de dança seja capaz de tornar visível a constituição da subjetividade do corpo-sujeito-institucional ao qual se atrela, é necessário um tipo de vínculo pautado por um agir comprometido com o ambiente que o acolhe. E esse comprometimento precisa se dar no sentido das conexões entre o fazer e o dizer – o que conduz para as ações da performatividade do fazer-dizer da dança contemporânea ao qual o livro se dedica.

É ainda necessário promover ações que permitam deixar visível a correspondência entre o fazer e o dizer, mas não somente para os habitantes do ambiente acadêmico. E lembrar que nem sempre o que é visível para esses é visível para os de fora. E talvez essas ações não tenham sido capazes de explicitar os tipos de vínculo entre os grupos e a Escola de Dança.

Assim deram visibilidade a um tipo de Escola de Dança que, provavelmente, não correspondia ao que, de fato, era a Escola de Dança que, então, permaneceu na invisibilidade.

A importância em se reconhecer esta condição de invisibilidade diz respeito à possibilidade de revertê-la. A invisibilidade está aqui abordada numa perspectiva que busca relacionar Grupos de dança ligados à Escola de Dança da UFBA com a imagem que difundiram dessa mesma Escola, trabalhando essa relação na perspectiva do que se estabelece entre corpo-sujeito e corpo-instituição.

Capítulo 3

a contemporaneidade e o fazer-dizer

Neste capítulo retorna-se ao corpo para tratar das implicações políticas provenientes do fazer-dizer performativo. Para tanto se faz necessário salientar porque a performatividade é importante na contemporaneidade, porque convém aproximar esta qualidade denominada de performativa da dança contemporânea, e quais as conseqüências de se trabalhar com essa idéia. Além disto, busca-se apresentar a potencialidade da dança que trabalha de maneira compartilhada e coletiva, ou seja, atuando enquanto comunidade artística que, durante seu fazer, no seu fazer está comprometida com o que veio antes e com o que virá depois. Isto quer dizer que o compromisso do fazer está impregnado de informações acessadas que se põem em discussão no fazer e, nele, indicam outras possibilidades de lidar com as informações trabalhadas.

Por que performatividade?

O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do "o quê", "para que/quem", "porque" em favor de um "como" que precisa ser sempre construído. Dela faz parte a necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no processo de constituição de sujeitos/sociedades. Ainda, não tenta fixar o presente, em vez disso, desloca-o. Traz para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras.

A performatividade se interessa pela presentidade do presente que está em movimento. Vive-se a globalização, tempo das redes de circulação de idéias, materiais, pessoas; do deslocamento e descentralização de poderes e crenças. A importância de se falar/trabalhar/tratar da performatividade na contemporaneidade está em provocar, perturbar, e instigar a continuidade desses deslocamentos e descentramentos e tentar subverter procedimentos que fixem, e rotulem idéias, pensamentos, produções e

outros. São fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade conecta o poder fazer aos poderes instituídos – social, histórico, econômico e político. A performatividade promove a co-relação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz.

FIGURA 19
Vera Sala: *Estudo para Macabéa* (1998)
Foto: Gil Grossi

A compreensão da performatividade nos leva a identificar propostas que indicam diferentes modos de pensar como se faz dança e, também, pensar as implicações políticas e estéticas desse fazer. Faz pensar para repensar essas instâncias - política e estética - no próprio fazer, no presente do fazer. Pensar performativamente cria uma tensão nos modos como o corpo se move em sua própria dança. O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo.

Na dança o corpo deve estar cuidado em sua inteireza, exposto em seus estados transitórios e circunstanciais. Pensar o corpo que dança na performatividade é desconectar-se da idéia de corpo com formas definidas por molduras pré-esquematizadas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em estado de "definição" contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Em vez de produzir um traço próprio - identificado por técnicas sistematizadas, como na modernidade - vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante. Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar.

A performatividade, na dança contemporânea, reforça o que se sabe sobre o corpo: pensamento é ação (BERTHOZ, 1997). E, se assim é, se a dança produz outros pensamentos, está produzindo outras ações, aquelas que lhe correspondem. Portanto, quando a dança passa a fazer certas perguntas ainda não feitas, passa a precisar exercitar um outro fazer-dizer, que seja capaz de dar conta daquilo a que se está propondo.

> O poder implícito do performativo está precisamente em sua habilidade para instituir um sentido prático para o corpo, não somente no sentido do que o corpo é, mas de como pode ou não pode negociar espaços e posições nos termos das coordenadas culturais dominantes [...] Neste sentido, o performativo é parte crucial não somente da formação do sujeito, mas também de contínuas contestações e reformulações de assuntos políticos. O performativo não é apenas uma prática ritual: é ritual influente para assuntos que se formulam e se reformulam. (BUTLER, 1997, p. 160).[31]

Lidar com a performatividade na dança incita o processo de inventar danças. Mas não se trata de inventar novos modos de organizar materiais já criados, não se trata de uma criatividade que se exerce sobre materiais que existem e serão reorganizados, retrabalhados (passos, frases, técnicas) que vem sendo mais exercitado em produções de dança contemporânea - onde o exercício de correr riscos torna-se mais presente, uma vez que cada obra se dedica a experimentar no corpo os modos capazes de fazerem esse corpo apresentar a questão ou as questões que deram nascimento ao

trabalho. Para quem está habituado a ver ou fazer uma dança onde a questão se concentra, no modo como os passos e as frases se ligam, há uma mudança grande desafiando esse olhar e esse fazer. A dança contemporânea enfrenta esse desafio e, para respondê-lo, acaba precisando produzir formulações que podem parecer, a princípio, estranhas, diferentes, incomuns, justamente porque não operam no código de criatividade sobre o que, até então, era mais conhecido como sendo o material do qual as danças são feitas. O corpo não está mais subjugado ao hábito de articular gestos, comportamentos e formas corporais que trabalhou na sala de aula, aprendendo lá na forma de técnica de dança.

Em vez disto, vai investir em "estratégias" variadas que têm em comum o fato de provocarem, no corpo que dança, o questionamento, entre outros, de um fazer baseado, por exemplo, em uma correspondência biunívoca entre som e movimento, em figurinos-personagens, no cenário invólucro, na iluminação climática baseada em efeitos, no uso ilusionista do palco italiano. Esses enquadramentos mais usuais são questionados no jeito hegemônico de dançar, quando a dança passa a se dedicar a descobrir sempre modos novos de usar a relação entre movimentos que o corpo já aprendeu e os objetos aos quais esses movimentos se referem. A diferença, na performatividade, é justamente caminhar com os hábitos de convenções que questionam essa relação.

Para tal, há que se instigar o abandono de tais hábitos associacionistas entre um fazer que já traz pronta a sua ligação com o seu dizer. A dança contemporânea permeabiliza as fronteiras entre o fazer e o dizer quando se formula fora dos hábitos de entender o seu fazer como a habilidade de buscar a mais criativa correspondência entre os conjuntos de passos e os sentidos que eles já carregam antes do momento em que são colocados naquela dança, sentidos que lhes correspondem antes daquela situação específica que eles estão montando em cada obra onde surgem.

Sem esse tipo de entendimento, o que acontece é que se criam espaços de passagem, de trânsito, e de movimentos para cada situação específica. Nos pensamentos-movimentos corpóreos que passa a produzir, a dança começa a misturar materiais fora da hierarquia onde cabia ao passo aprendido em sala de aula o papel de conduzir a narrativa. Assim,

experiências das mais variadas naturezas de dominância, sejam elas intersubjetivas, sociais, artísticas, culturais, políticas, etc, passam a não buscar a sua tradução em passos de dança.

FIGURA 20
Jorge Alencar: *A Lupa* (2005)
Foto: Júlio Acevedo

Possíveis conseqüências

As questões levantadas pela performatividade conduzem a distúrbios, tensões que problematizam a "definição" do corpo que dança. Trabalhar de modo performativo é estar de acordo que nenhum modo de dançar está estabilizado dentro de uma linguagem já delimitada, cabendo ao coreógrafo explorar arranjos internos sempre variados para seus arranjos, ao longo do tempo. Num trabalho que aciona modos de agir contra-hegemônicos, ou seja, ações que vão de encontro às premissas e prerrogativas reconhecidas pela maioria como sendo as que regulam o fazer da dança. Consequentemente, porque não expõe ações-movimentos de fácil reconhecimento, está sujeita a denominações tais como: dança que não dança, dança estranha, dança esquisita, dança fora do padrão, dança incompreensível, entre outras. Uma das primeiras conseqüências

dessa escolha é a de enfrentar a exclusão dos espaços midiáticos, por exemplo, exclusão essa que a leva a não fazer parte da vida da cidade e a não poder ser consumida em escala, justamente por não ser imediatamente reconhecível como dança.

Há, pois, um custo alto, em termos de visibilidade, quando se traz para a dança contemporânea as qualidades do performativo. Que se configura, também, em uma restrita circulação desses modos diferentes de fazer dança. Não estando nas mídias de ampla circulação, passam a ser ignorados pela maioria da população, com a qual não têm a chance de estabelecer qualquer contato – com todas as conseqüências do que significa isso hoje em um mundo cada vez mais dirigido para a mistura de arte com entretenimento. Como se sabe, a informação, para sobreviver, precisa, como primeira condição, ter a oportunidade de encostar em outro corpo; esse tipo de informação que não encosta, não consegue se reproduzir na escala que seria necessária para não ameaçar a sua continuidade, a sua sobrevivência.

> [...] cada replicador faz cópias de si mesmo. Cada cópia é igual ao original e possui as mesmas propriedades. Entre essas propriedades obviamente está a de produzir mais cópias de si mesmo [...] cada nova cópia tem de ser feita de matérias-primas, tijolos menores que estejam vagueando ali por perto. Podemos presumir que os replicadores atuam como algum tipo de molde ou gabarito. Os componentes menores caem juntos no molde de maneira a produzir uma duplicata desse molde. Em seguida a duplicata desprende-se e pode ela própria atuar como molde. Temos então uma população potencialmente crescente de replicadores. (DAWKINS, 2001b, p. 194).

Apesar dessa constatação, de uma situação bastante adversa para essa dança na nossa sociedade, há sinais que evidenciam transformações mais importantes em curso. Emergem movimentos de resistência – como os novos coletivos em torno de ações políticas (*Dança Minas, Mobilização Dança*, o esforço de alguns festivais transformarem-se em uma rede, etc), que têm conseguido abrir pequenos espaços dentro e fora das instituições e que sinalizam para uma forma de ação até então apenas episodicamente praticada pelos artistas da dança.

Lidar com a performatividade, então, permite arranjar e rearranjar modos de dizer. Não se trata de uma necessidade nascida de questões que priorizam a descrição (os modos constativos, de que Austin (1990) falava) do que está fora – e aí está também outra de suas principais marcas.

Um outro ponto a salientar é a sua ligação com as outras artes contemporâneas, instigadas por questões semelhantes e enfrentando dificuldades também parecidas. Alguns fazedores de dança contemporânea têm exercitado e discutido temas caros a outras artes, igualmente envolvidas com seus fazeres performativos, dentre os quais se destacam, por exemplo, o da autoria (outro tipo de sujeito – o sujeito compartilhado); as novas formas de organização (outro jeito de estar no mundo); a constituição de um outro tipo de sociedade (comum) e outro tipo de dança (interessada nas singularidades coletivas).

Tema 1: autoria

O corpo da dança contemporânea performativa é um corpo-agente, agenciador, socialmente inscrito, voltado para negociações com o que investiga. É um corpo que não se entende como sendo o constituidor de um sujeito isolado, mergulhado somente em sua criatividade. Essa concepção de sujeito articula um outro entendimento do conceito de autoria. Ao invés de associada a algo que se fundamenta na existência de um original, uma propriedade particular de um dono único, questiona a necessidade de sustentar a existência desse original para legitimar o que, de fato, é único – mas único na forma como organiza informações que são compartilhadas com muitos outros sujeitos. E se são compartilhadas, tais informações caem fora da moldura do "original", uma vez que se tornam origens múltiplas. A autoria, pois, resulta sempre de ações compartilhadas. O sujeito da dança contemporânea performativa, portanto, se entende como autor de rearranjos do que é seu e também de outros tantos sujeitos. É um sujeito constituído por muitos outros – aqueles provenientes de encontros, colaborações, cooperações. Os modos de promover os rearranjos daquilo que compartilha com os outros é que são só seus.

> E este processo de produção colaborativa, comunicativa e comum do conhecimento também caracteriza todos os outros campos da produção imaterial e biopolítica [...] o trabalho que cria propriedade privada é uma extensão do corpo, mas nos dias de hoje esse corpo é cada vez mais comum. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 244).

Os fazedores de dança contemporânea performativa trabalham a partir da compreensão de que as idéias estão no mundo e, portanto, são compartilháveis por diversos sujeitos e sociedades.

> [...] é a criação de novos circuitos de cooperação e colaboração que se alargam pelas nações e continentes, facultando uma quantidade infinita de encontros [...] não quer dizer que todos no mundo se tornem iguais [...] é a possibilidade de que, mesmo nos mantendo diferentes, descubramos os pontos comuns que permitam que nos comuniquemos uns com os outros para que possamos agir conjuntamente. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 12).

Não trabalham mais como se existissem originais únicos e identificáveis para os fatos da cultura. Uma vez que foi posta no mundo, qualquer idéia adentra no fluxo inestancável de contaminações em todas as direções. O que significa que toda idéia, quando se materializa, já está contaminada por muitas outras. Não à toa, pensar em "propriedade privada do conhecimento e da informação é apenas um obstáculo à comunicação e à cooperação que estão na base da inovação social e científica". (HARDT e NEGRI, 2005, p. 242).

O fazer-dizer da contemporaneidade escapa da tirania do conceito de sujeito isolado e essencializado, pois entende que o sujeito é feito, constituído de outros sujeitos. O sujeito performativo não combina com a idéia de sujeito individualizado, mas com a idéia de sujeito compartilhado – aquele que compartilha o fazer-dizer e que lida com idéias no coletivo.

> [...] o trabalho que cria propriedade não pode ser identificado com qualquer indivíduo nem mesmo com qualquer grupo de indivíduos [...] torna-se cada vez mais uma atividade comum caracterizada pela cooperação contínua entre inúmeros produtores individuais [...] a informação e o conhecimento são produzidos pelo trabalho, a experiência e a engenhosidade do homem, mas em nenhum dos dois casos esse trabalho pode ser atribuído isoladamente a um indivíduo. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 243)

A performatividade então, vai estar colocando em discussão a noção mais conhecida de autoria que não permite outra articulação que não seja a da existência de um único original com tudo o que pode suceder a partir dele – a(s) sua(s) cópias(s). Sem original possível de ser determinado, faz-se necessário buscar uma outra formulação para a questão da cópia.

FIGURA 21
Wagner Schwartz: *Transobjeto 1* (2004)
Foto: Gil Grossi

Quando se trabalha com a hipótese de que as informações seguem o seu curso pelo mundo, em um fluxo onde contaminam e são contaminadas, sem possibilidade de controle, uma vez que o fluxo se dá em todas as direções, cada informação deixa de ser possível de ser pensada como sendo original e/ou pura. Com essa compreensão de mundo, o sujeito passa a ser tratado como sendo a reunião de uma coleção de informações em determinado estado, um estado que também sempre se transforma, pois o processo de trocas e contaminações não pára. A noção de original fica cada vez mais difícil de ser sustentada.

As relações entre corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente

> estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos de cada ser vivo em meio à transformação constante [...] o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente [...] algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não estanca, o corpo vive no estado de sempre-presente [...] (KATZ ; GREINER (2003) *apud* GREINER 2005, p. 130).

Sendo o sujeito um compartilhador de outros sujeitos, ele deixa de ser isolado, pois carrega muitos em si mesmo, além de também estar em muitos. O compartilhamento, contudo, não impede a ação de autoria, mas ela passa a existir como uma espécie de co-autoria. O sujeito passa a entender as suas ações como sendo as de um reorganizador. O resultado da reorganização é autoral, mas não no sentido de original. É autoral a partir de compartilhamentos, de processos de contaminação.

> De fato, não me importaria de chamar as asas das abelhas de asas de plantas. São órgãos de vôo usados pela planta para transportar seu pólen de uma flor para outra. Flores são ferramentas que passam o DNA das plantas para a próxima geração. Funcionam como leque de pavões, mas em vez de atrair fêmeas de pavões atraem abelhas. Não existe outra diferença além desta. Da mesma forma que o leque do pavão age indiretamente sobre as patas da fêmea, fazendo-a andar até ele e copular, as cores e as listras das flores, seu perfume e néctar agem nas asas das abelhas, borboletas e beija-flores. As abelhas são atraídas às flores. Suas asas batem e carregam o pólen de uma flor para outra. As asas das abelhas podem ser chamadas de asas de flores, pois carregam genes de flores na mesma medida que carregam genes de abelhas. (DAWKINS, 1998, p. 297-298).

Entendimentos como esses representam uma mudança, uma vez que, aos olhos de muitos, terminam por ameaçar a propriedade privada. O que importa aqui, vale observar, é apontar que a questão se apresenta na forma de um dos temas que a própria dança performativa discute em suas produções, a exemplo de Schreibstuck de Thomas Lehmen (2002), e Xavier Le Roy de Jerôme Bel (2000), e nomear alguns de seus traços.

Tema 2: novas formas de organização

A idéia de performatividade incita modos diferenciados de relacionamentos intersubjetivos e sociais. Vai se distanciar de maneiras classificatórias de organização propondo um outro jeito de estar no mundo. Afinal, se ela é um fazer específico do seu dizer, para cada dizer precisará inventar um jeito próprio, que lhe corresponda.

Há uma diferença nos modos de organização da fala da dança contemporânea performativa. No lugar de propor um manual de fazer dança, pretende problematizar a questão do que significa esse fazer, e inquirir acerca da atuação dos diferentes modos de se enunciar dança. A diferença, então, vai configurar-se enquanto qualidade operativa da performatividade na produção do fazer-dizer. E a diferença está aqui tratada não como resultado de um processo, mas enquanto o processo – ele – mesmo que a produz.

Em sua atividade produtiva vai lidar com questões de identidade e diferença numa relação de co-dependência. A co-dependência, que é também uma espécie de compartilhamento de trocas, carrega ainda uma outra marca no modo de se organizar a dança performativa: ela, de modo geral, assume um viés crítico de outros tipos de fazeres em dança. A postura critica, de modo geral, conduz a abordagens políticas. Por isso, na performatividade do corpo que dança, dança e política não são instâncias distintas, mas estão imbricadas intersticialmente.

> O acesso ao poder político [...] vêm da colocação de questões de solidariedade e comunidade em uma perspectiva intersticial. As diferenças sociais não são simplesmente dadas à experiência através de uma tradição cultural já autenticada; elas são os signos da emergência da comunidade concebida como projeto – ao mesmo tempo uma visão e uma construção – que leva alguém para "além" de si para poder retornar, com um espírito de revisão e reconstrução, às condições políticas do presente. (BHABHA, 1998, p. 22).

A diferença nos modos de organizar a dança vai estar nos espaços de transformação e negociação e num movimento constante para construção de outros espaços, incluindo-se aí o político: o poder e o direito de se

expressar não só de acordo com o modelo da tradição, mas também a partir do deslocamento desse entendimento para uma perspectiva intersticial[32]. Ressalta-se a existência aí de um espaço de troca, interação e encontro. Sob essa perspectiva, é necessário falar de identidades coletivas que se constroem mutuamente, a partir de interesses móveis que interferem nos modos de organização do fazer dança.

A opção política da diferença vem subverter os processos que fixam identidades individualizadas. Esse movimento de não fixação está considerado nas dimensões artísticas, sociais e culturais. Nelas, os processos compartilhados estão marcados pela diferença em seus mecanismos discursivos que se põem a superar a rigidez das políticas identitárias que enfatizam a organização e constituição de identidades únicas (individualistas). Trabalhar de modo compartilhado estimula uma maneira performativa de proceder; uma enunciação marcada pela performatividade; uma escolha política pela produção de diferença nas maneiras de organizar o fazer-dizer da dança contemporânea. A coreografia de Wagner Schwartz, *Transobjeto 1* (2004), serve como exemplo.

Tema 3: outro tipo de sociedade (comum)

A performatividade representa uma das maneiras possíveis do sujeito e da sociedade se constituírem. Tende a acontecer sempre que experiências intersubjetivas e interesses das comunidades e dos valores sócio-histórico-culturais são negociados tendo como objetivo a correspondência entre os fazeres e os dizeres. No relacionamento com o social, tanto a identidade quanto a diferença estão sujeitas à relação de poder e isso produz uma convivência conflitante.

> [...] o problema da identidade retorna como um questionamento persistente do enquadramento, do espaço da representação [...] é a cisão do sujeito em seu lugar histórico de enunciação [...] é a impossibilidade de reivindicar uma origem para o Eu (ou o Outro) dentro de uma tradição de representação que concebe a identidade como satisfação de um objeto de visão totalizante, plenitudinário. (BHABHA, 1998, p.79).

Essas condições de contingência e conflito levam à reflexão sobre a necessidade de compreender a produção da diferença e identidade, relacionadas ao político, como atuação crítica que possibilite a prática e produção do comum, "a vida social depende do comum" (HARDT e NEGRI, 2005, p. 245). Não à toa, a dança contemporânea performativa também se vincula à sociedade comum, seus temas e questões, com modos próprios de lidar com cada qual.

Caracterizam-se aí outros processos como os de inclusão/exclusão, normatização, demarcação de fronteiras e outros que vão lutar pelo acesso aos bens sociais. Torna-se importante, então, prestar atenção ao movimento que se estabelece nas fronteiras. Na condição de mobilidade, ocorre o deslocamento de questões e investigações que lidam com o reconhecimento da diferença como processo. Num espaço intersticial, no trânsito na fronteira, outras margens são alcançadas e a diferença pode se estabelecer sem polaridades primordiais, ou seja, dentro/fora, certo/errado, bom/ruim e outras.

A partir dessa perspectiva que promove o transitar, o movimentar de sujeitos e sociedades, outras conexões são construídas, repensadas e reinauguradas. Ocorrem processos de intervenção onde são produzidas outras configurações, sob a forma complexa de significação como, por exemplo, a tradução. Podem surgir zonas de articulação temporárias que transformem diferenças em focos de diálogo e ação e, ainda, que trabalhem pela promoção de atividades com dimensões performativas e com ações produzidas em comunidade, privilegiando assim, atuações coletivas na área de dança. O surgimento de organizações recentes, com um perfil menos hierárquico, na área da dança, vai nessa direção.

Dentre eles, destacam-se o *Dança Minas,* de em Belo Horizonte, o *Coletivo Contágio*, no Rio de Janeiro, e os diálogos já iniciados entre os principais festivais do Brasil (Panorama de Dança Contemporânea, no Rio de Janeiro; FID, em Belo Horizonte; Bienal de Dança do Ceará, em Fortaleza), em direção a formas de atuação que os beneficiem, em termos de produção e de organização. A transformação de estúdios privados em espaços de exibição, não somente de seus alunos, também pode ser entendida nesse viés. O *Teorema* que acontece no Estúdio Move, em São
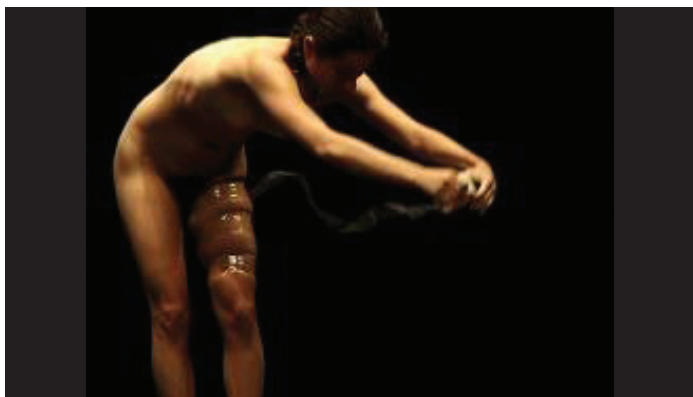
FIGURA 22
Lia Rodrigues: *Formas Breves* (2002)
Foto: Lúcia Helena Zarembe

Paulo, dirigido por Adriana Grechi, com curadoria de Fabiana Britto, é um excelente exemplo desse tipo de ativismo. Não somente desloca o habitual modo de tratar teoria e prática quando convida artistas e pensadores a inscreverem-se nos papéis que desejarem (propositores do teorema da noite e/ou mostrando suas obras), como insta todos os envolvidos a encarar a obra artística como apresentadora de argumentos. Sem desautorizar quaisquer outros discursos sobre a dança, propõe outro, inaugura um novo espaço de articulação.

> A TAZ é uma espécie de rebelião que não confronta o estado diretamente, uma operação de guerrilha que libera uma área (de terra, de tempo, de imaginação) e se dissolve para se re-fazer em outro lugar, em outro momento [...] (BEY, 2004, p. 17).

Estas zonas se articulação efetivam aproximações de caráter comunitário/coletivo com práticas que operam em modelos distintos dos dominantes – sempre baseados na competitividade e na exclusão. Trata-se do implemento de ações que visam a modificação da rota costumeira implacavelmente vetorial do autoritário, do ditatorial, do autoral.

Uma das características a distinguir tais modos associativos é a de que sejam quais forem as possíveis soluções encontradas, elas serão transitórias.

Muitos artistas já pensam a produção de seu trabalho não somente como fruto de uma criação isolada, em um estúdio fechado, em um espaço só seu. O risco de escolher um modo de funcionar diferente passa a ser compartilhado. Tanto a mudança, há dois anos, para a Favela da Maré da companhia de dança de Lia Rodrigues, como a de Xavier le Roy, nos próximos meses, para o Centro Coreográfico que Mathilde Monnier dirige na França, podem ser entendidos nessa moldura, mesmo sendo atitudes inteiramente distintas tomadas pelos dois artistas. Lia Rodrigues decide levar o seu trabalho para um ambiente precário, sem contato com arte. Xavier Le Roy é convidado para uma convivência a partir de uma certa familiaridade entre a sua proposta artística e a de Mathilde Monnier.

> O ataque é feito às estruturas de controle, essencialmente às idéias. As táticas de defesa são "invisibilidade", que é uma arte marcial, e a "invulnerabilidade", uma arte "oculta" dentro das artes marciais. A "máquina de guerra nômade" conquista sem ser notada e se move antes do mapa ser retificado. Quanto ao futuro, apenas o autônomo pode planejar a autonomia, organizar-se para ela, criá-la. (BEY, 2004, p. 19)

As marcas das idéias coletivas constituídas em comunidade furam a homogeneidade trazida pela pasteurização que termina ocorrendo das informações históricas, sociais, culturais e artísticas quando não submetidas ao exercício crítico. Para agir em comunidade, há que se desvestir do entendimento de sujeito zelador de um *self* privado e gerenciador de condutas individualistas, que respondem a uma identidade consolidada – a de um eu habitante de um espaço de seus interesses. As novas práticas que estimulam associações temporárias entre artistas promovidas em anos recentes por Festivais como o Springdance, com o seu Dialogue[33]; o projeto de Imersão do Território Minas[34], promovido pelo FID (Fórum Internacional de Dança); e outras atividades realizadas pelo Panorama de Dança Contemporânea com o Alkantara Festival, de Lisboa[35] – todas elas podem ser olhadas como sendo ações que resultam da compreensão de que o sujeito dos dias de hoje é feito de seus compartilhamentos. Por isso, "é impossível construir um mundo no qual cada sujeito não se baseie no reconhecimento dos outros" (HARDT ; NEGRI, 2005, p. 271).

As ações coletivas na área de dança chamam a atenção para a necessidade de um modo de atuar que se constitui dentro do compartilhamento. A sua diferença está na compreensão de que o projeto artístico individual não será ameaçado pelas formas de solidariedade praticadas. Na mudança desse eixo de pensamento há que incluir também o fato de que muitos artistas da dança passaram a freqüentar a Universidade brasileira, entrando em contato com bibliografias contemporâneas e críticas, que não tinham uma circulação massiva nessa área artística. A proliferação, no Brasil, nos últimos dez anos, de cursos de graduação e pós-graduação *lato sensu*, vem contribuindo para a expansão de uma outra realidade nesse segmento, que acaba de ser coroada com a criação do primeiro Programa de Pós-Graduação (*stricto sensu*) de Dança da Universidade Federal da Bahia. Por ser o primeiro exclusivamente de Dança, sua atuação deverá consolidar, irrigar e expandir a tendência em curso.

A proliferação de distintos entendimentos do coletivo, em se tratando de dança contemporânea, pode significar a propagação de diferentes maneiras de se fazer-dizer. O surgimento de propostas variadas permite a invenção de seus fazeres. E, quando se diz de outro jeito, se faz de outro jeito, promovendo a diversidade, que é condição indispensável na garantia de uma continuidade co-evolutiva.

> A co-evolução é um termo normalmente usado para indicar uma evolução mútua em diferentes espécies [...] é uma receita de construção progressiva de melhoramentos (quero dizer melhoramentos na eficiência do que realizam, claro [...] (DAWKINS 2000, p. 297, 298)

O trabalho em comunidade, no coletivo, pressupõe a condição do estar (do processo) e não do ser (da essencialidade individualista). Contribui para a constituição de sociedades que atuem de modo compartilhado, que convivam na e não dissolvam diferenças. Instiga procedimentos num trânsito quase sempre turbulento, porque incerto. As respostas não estão prontas, referenciadas naquilo que já foi proposto. Elas atuam em busca de possíveis soluções, que correm o risco de não serem imediatamente reconhecidas e/ou aceitas.

Tema 4: uma dança interessada nas singularidades coletivas

As atuações no coletivo se singularizam nas reflexões críticas que promovem sobre os diferentes modos de fazer-dizer. Na coletividade, também o conceito de identidade passa a fazer parte do processo em curso, na mesma direção da dos sujeitos que deixaram de se entender como sujeitos-unidades com propósitos individualistas. No espaço do coletivo estão criadas vias de acesso para ocorrência de processos e projetos associativos entre pensamentos distintos que necessitarão descobrir os seus fazeres-dizeres. Ou seja, abre-se espaço para a dominância do como fazer.

Pensar nesse tipo de 'como' já indica uma maneira diferenciada de tratar assuntos de dança, pois prioriza esse 'como' em cada corpo, isto é, no modo de resolver que cada corpo encontra e que é discutido e tratado no coletivo. A própria noção de companhia de dança passa a ser outra, nesses casos, abandonando a estrutura na qual o coreógrafo cria sozinho e depois passa as suas invenções para seus bailarinos, a quem cabe tentar reproduzi-las em seus corpos da melhor maneira que conseguirem. Como no coletivo, as vozes são plurais, feitas do compartilhamento com as outras vozes, os artistas envolvidos nessa prática passam a ser também co-autores, uma vez que participam de um processo que é sempre co-evolutivo.

É interessante lembrar que quando se pratica dança num espaço coletivo, aprende-se também a funcionar coletivamente fora dele, ou seja, na sociedade, com conseqüências prioritariamente políticas. Passa-se a buscar uma comunidade não delimitada por posições hegemônicas e binárias. Impõe-se o exercício da negociação, "uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos ou contraditórios [...] que abrem lugares e objetivos híbridos..." (BHABHA, 1998, p. 51). Uma comunidade de dança contemporânea vai lidar com as informações não como propriedades, mas como participantes de um contínuo fluxo de deslocamentos tradutórios, que forçosamente contaminam os entendimentos de como se faz dança. As informações não são originais, elas já estão circulando pelo mundo, e o que passa a contar, é o jeito de organizá-las.

FIGURA 23
Jorge Alencar: *A Lupa* (2005)
Foto: Júlio Acevedo

Quem investe na constituição de uma comunidade de dança, vai produzir um tipo de dança relacionado a enunciações que são proferidas enquanto agência coletiva. Este modo de atuar – a partir de singularidades coletivas – re-significa os contextos sócio-cultural-artístico. Pode ainda propor articulações de valores e práticas alternativas opostas àquelas da lógica dominante. Este tipo de comunidade pode enunciar o "direito de significar" (BHABHA, 1998), e ainda, o direito de significar de modos diferentes, criando espaços de atuação e tradução onde se negociam coletividades.

> As reivindicações de identidade são nominativas ou normativas, em um momento preliminar, passageiro; nunca são nomes quando culturalmente produtivas [...] as formas de identidade social devem ser capazes de surgir dentro-e-como a diferença de um-outro e fazer do direito de significar um ato de tradução cultural. (BHABHA, 1998, p. 322).

Esse falar performativo entrelaça identidades individuais e coletivas que vão tecer a performatividade e singularidade das falas de dança contemporânea. A singularidade que a performatividade carrega é aquela constituída num sistema de relações no qual as individualidades estão

reconfiguradas por estas relações que colaboram para o agir compartilhado. Abre-se, no processo do fazer dança, um espaço de interrogação que organiza a fala artística de modo interventor. Esse procedimento expõe o fazer artístico como um tecido de ligação que constrói diferenças. A idéia de performatividade reúne processo e produção da fala da dança (que não são duas instâncias separadas) e indica que o interesse está em se observar os diferentes modos de fazer e organizar estas falas no corpo. É necessário, então, tentar diluir as idéias de fixação e buscar trabalhar com idéias que subvertam e desestabilizem posições pré-estabelecidas.

Assim, é possível adotar atitudes de dança que busquem focar nas questões de diferença como sendo subjetividades coletivas e, ao mesmo tempo, singulares. Aquilo que dizemos-fazemos está carregado de "novos" modos de atuação e compreensão social e vinculado a uma rede ampla de atos que contribuem para construir singularidades que estão cruzadas por informações e experimentações e que "[...] devem ser compreendidas no momento em que constituem identidades – de modo contingente, indeterminado – no intervalo entre a repetição da vogal I/eu – que pode ser sempre reescrita e relocada." (BHABHA, 1998, p. 322).

Na performatividade, substitui-se unidade por singularidade. Seu fazer-dizer não produz consenso, mas exercita a produção do comum, do coletivo, do compartilhado. Nesse modo de agir, a pergunta sobre o porquê de performatividade na dança contemporânea se refaz.

Hábitos e performatividade

Está implícita na performatividade uma condição política. Isso se dá a partir da presença da diferença e não da sua abolição. E para se trabalhar na diferença, há que trabalhar praticando acordos e pactos sempre provisórios do/no corpo que dança. Isto quer dizer que as propostas daí nascidas não tendem a tratar as ações-movimentos como se eles fossem os mesmos, iguais aos de experiências anteriores. Em vez disto, buscam reconfigurá-los e expô-los de modo diferente a cada investigação. Essa compreensão serve para ressaltar outro aspecto importante da

performatividade: a repetição, entendida aqui como alteridade, numa relação ato e identidade. Repetição como iteração que produz nos enunciados performativos a eficiência produtiva.

> [...] uma certa identidade consigo desse elemento (marca, signo, etc.) deve permitir seu reconhecimento e repetição [...] essa unidade da forma significante só se constitui pela sua iterabilidade, pela possibilidade de ser repetida na ausência, não apenas de seu 'referente", o que é evidente, mas na ausência de um significado determinado ou da intenção de significação atual, como de toda intenção de comunicação presente[...] (DERRIDA, 1991, p. 22).

Na performatividade, a repetição é reformulação, é também citação. No fazer performativo, a citação é trabalhada para deslocar ações "soberanas" e diminuir seus "efeitos" além de desconsiderar "seu poder". A repetição, na forma de citação, faz com que se constitua a possibilidade de se fazer diferente, de reconfigurar aquela marca já existente. A possibilidade da repetição na produção de identidades artísticas conflui para a produção de identidades móveis (identidades não mais restritas às categorias conceituais apoiadas na exclusividade essencializante), o que também trará conseqüências políticas, uma vez que opera fora dos entendimentos hegemônicos de identidade. A citação coloca o processo performativo em movimento. Ocorre um investimento no processo que reforça a diferença e possibilita a produção de identidades renovadas.

> Para a identificação, a identidade nunca é um a priori, nem um produto acabado; ela é apenas e sempre o processo problemático de acesso a uma imagem de totalidade [...] Sua representação é sempre espacialmente fendida – ela torna presente algo que está ausente – e temporalmente adiada: é a representação de um tempo que está sempre em outro lugar, uma repetição. (BHABHA, 1998, p. 85).

Tratar a repetição como citação retoma argumentações de Butler (1997) quando propõe identidade como resultante da repetição de atos discursivos e de reiteração de normas sócio-político-socialmente constituídas. Faz pensar, ainda, na possibilidade de observar a identidade

como citacionalidade. Em constituir corpo-sujeitos que observam a identidade e a diferença envolvidas com as relações de poder.

> [...] a força do performativo deriva-se precisamente da descontextualização, da ruptura com contextos anteriores e a capacidade para assumir novos contextos [...] o performativo, para alcançar o que é convencional, deve trabalhar repetindo. E essa repetição pressupõe que a fórmula em si mesma continue a trabalhar em sucessivos contextos[...] (BUTLER, 1997, p. 147).[36]

Na produção de falas via repetição-citação, tornam-se evidentes as implicações políticas pertinentes a esse processo de enunciação. A identidade-diferença vai se fazendo por vias de repetição-citação de ações que implementam o agir performativo e questionam as estratégias dos discursos e práticas de dominação. Isso porque o tratamento dado a essas questões indica outras estratégias para exposição das idéias-corpo, que sugerem possibilidades de mudança para a percepção de quem entra em contato com elas. Mudança de percepção, sabe-se hoje, a partir das pesquisas empreendidas dentro das ciências cognitivas[37], é o ponto de partida para a provocação de ações potencialmente subversivas, que surgem como estímulo para o abrigo de distintos modos de abordar a questão da diferença em corpos que dançam.

Trabalhar com a diferença permite agir num espaço de fronteira que sobrepõe contextos. Além disso, indica a existência do processo de constituição de sujeitos que favorece a compreensão do que se passa, mais especificamente, com o sujeito artístico da performatividade. No procedimento do enunciativo estão acionadas diferentes formas de subjetividade, que se apresentam distanciadas da idéia de subjetividade soberana. No contexto da constituição de subjetividades, a performatividade não se apresenta enquanto ato único, em vez disto está sempre reiterando normas.

> Performativos não meramente refletem condições sociais prévias, mas produzem um conjunto de ações sociais, e se elas não são sempre ações do discurso "oficial", entretanto trabalham este poder social não só para regular corpos, mas para formá-los. De fato, o esforço do discurso performativo supera e confunde a autoridade do contexto no qual eles emergem. (BUTLER, 1997, p.158-159). [38]

A maneira de tratar questões da identidade-diferença pode introduzir ainda a idéia da repetição que imita ações, mas não reproduz o outro. Este modo de pensar é trabalhado por Bhabha (1998) em sua noção de mímica colonial onde as ações imitativas do colonizador pelo colonizado corroem a autoridade daquela cultura e não a reproduzem. A produção da fala da dança contemporânea que trabalhe a repetição-imitação (que não é reprodução) pode por em discussão, a possibilidade de enunciações artísticas híbridas, realizadas num espaço de negociação que articula elementos antagônicos, e possibilita deslocamentos num processo de re-inscrição e re-configuração de diferenças-identidades.

Estas enunciações híbridas produzidas a partir da mimese performativa agem numa simultaneidade que dilui e transgride a fixidez das fronteiras e,

> é o espaço da intervenção que emerge nos interstícios culturais que introduz a invenção criativa [...] há um retorno da identidade como iteração, a re-criação do eu no mundo da viagem, o re-estabelecimento da comunidade fronteiriça da migração. (BHABHA, 1998, p. 29).

FIGURA 24
Wagner Schwartz: *Transobjeto 1* (2004)
Foto: Gil Grossi

O trabalho no espaço intersticial da diferença busca refletir criticamente, sobre esse modo de constituição e, por em causa, crenças fixas relacionadas com o fazer da dança. Motiva, ainda, investigações/ indagações de atitudes pertinentes à formulação das idéias-movimentos que lhes darão forma.

A argumentação aqui proposta prioriza a idéia de co-dependência entre identidade e diferença, e a salienta como constitutiva das produções-enunciações de falas performativas em dança. E propõe que nesta fala estejam desconsideradas ações/proposições como lugar político fixo e, de outro modo, estejam acionadas num espaço intersticial, no falar da diferença (como ação política) o que pode configurar enunciações híbridas e, ainda, contribuir para uma compreensão da identidade-diferença no panorama da dança contemporânea.

EM VEZ DE CONCLUSÕES, PROPOSIÇÕES

A idéia de performatividade foi aqui apresentada na forma de uma questão geral, com o objetivo de nos habilitar a entender os fenômenos da cultura, da sociedade, da política, da arte. Com ela, acura-se a percepção das relações que se constituem no vai-e-vem de diferentes fazeres. Trabalha-se numa moldura que abriga sujeitos coletivos/compartilhados praticantes de repetições-citações-iterações. Inventa-se o corpo dos novos coletivos – justamente aqueles que, nas suas experiências e experimentações, vão dar conta do que seja possível dar conta. Compreende-se que o corpo que dança é co-autoral. O sujeito-agente da dança contemporânea preocupa-se com o 'como'.

A proposta de perceber dança como um fazer-dizer constituído num exercício coletivo carrega, ainda, outra necessidade, que é a de ser observada e tratada a partir destas peculiaridades, que envolvem mudanças no jeito de observar, no espaço de feitura, no espaço de exposição.

Para colaborar com o exercício de lidar com as danças contemporâneas, vale voltar à proposta de idéias ponte – aquelas que "separam enquanto unem pois, a ponte é lugar de passagem" (BHABHA, 1998). Ela se mostra pertinente quando o interesse é o de não por em oposição, mas aprender a trabalhar dentro da ambivalência típica dos nossos tempos.

A proposta é subverter os modos habituais de observar dança, seja por parte daqueles que se relacionam diretamente com o seu fazer, seja por parte daqueles que recepcionam esse mesmo fazer. Para tanto, será necessário desvestir-se de modelos-maneiras já instituídos e convencionalizados nas práticas desse fazer e desse apreciar.

No fazer-dizer performativo em dança contemporânea não se encontram idéias-eco de um sujeito-essência. As ações com as quais se têm familiaridade vão se apresentar reconfiguradas, re-contextualizadas, e exigirão de quem as assiste, atenção para esse fato. Então, na aproximação com essa maneira de organizar da dança contemporânea, há que se observar

a dança que se apresenta e perceber nela, e a partir dela, desse modo como está se apresentando, as conexões que fez para chegar ao resultado que chegou.

Tentar perceber, em vez de buscar uma legenda explicativa; buscar descobrir como as idéias-questões-discussões estão formuladas; não tentar uma relação imediata entre as ações movimentos que estão sendo mostradas e as prováveis intenções que lhes deram origem – esses são bons lembretes para quem deseja se aventurar na performatividade. Acionar a percepção em vez da busca por explicação no trato com o fazer-dizer inverte o jeito habitual/convencionalizado de fazer-apreciar dança. Propõe outras maneiras e atitudes. Assim, é imprescindível modificar as atuações de fazedores e apreciadores e tentar se aproximar, tentar cruzar a ponte, não apenas ficar num dos lados da margem "especulando" o que está acontecendo ou por acontecer do outro lado.
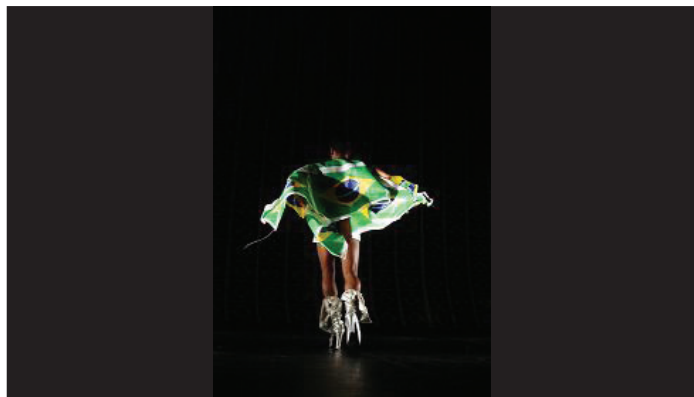
FIGURA 24
Luis de Abreu: *Samba do Crioulo Doido* (2004)
Foto: Gil Grossi

Quando se observa mais de perto, muda-se a percepção que se tinha de longe. A proposta é que os fazedores e apreciadores de dança contemporânea passem a lidar com a dança contemporânea enquanto

fazer-dizer performativo. Vai ser necessário descolar-se, desgrudar-se de procedimentos que conduzem a rotulações e a indicações de lugares comuns. Propõe-se, então, uma negociação dos modos de fazer e apreciar dança contemporânea. Em vez de tentar buscar significados, perceber que toda dança é auto-explicativa, mas não explicativa de um significado que esteja fora dela.

Buscar perceber que, no trato com as informações, o lidar da dança contemporânea dá ênfase no como se trabalha o corpo. Importa, neste modo de fazer dança, levantar problemas e transformá-los no seu fazer-dizer. O que ocorre é que, nem sempre, o dizer da dança produz falas próximas do deleite, uma vez que em suas falas, estão levantadas questões que inquietam e incomodam o artista e não apenas o agradam.

Parece que a percepção destes problemas é tão imediata quanto repudiada e, daí, recorre-se às rotulações e colocações deste modo de fazer dança, nas prateleiras do incompreensível, irreconhecível como sendo dança. Sucede que o fazer-dizer da dança contemporânea apresenta trabalhos que ferem o consumismo, seja do apreciador comum, seja do fazedor-apreciador. Esta dança trabalha para não ser uma mercadoria pronta para ser adquirida com a função de dar o tipo de satisfação que o comprador do ingresso conta receber. Ela rompe o código do entretenimento.

Sendo assim, para lidar com ela, propõe-se exercícios de aproximação que podem ser viabilizados num espaço fronteiriço da tradução. Neles, é possível observar dança contemporânea na moldura da incompletude, do processual, dos experimentos em transição. Lidar com assuntos de dança sem a submissão aos argumentos da tradição que vinculam significados a referentes, a modelos já aprontados, a discursos já ditos, e deixar-se aproximar de informações estranhas, estrangeiras, em vez de afastar-se delas.

> A humanidade transforma a si mesma, sua história e a natureza. O problema não consiste mais em decidir se essas técnicas humanas de transformação devem ser aceitas, mas em aprender o que fazer com elas e saber se funcionarão em nosso benefício ou em nosso detrimento. Na realidade, precisamos aprender a amar certos monstros e a conhecer outros. (HARDT e NEGRI, 2005, p. 256).

Estar próximo deste elemento estranho pode ajudar na modificação das maneiras de lidar com a dança contemporânea performativa. Isto porque, as movimentações vão se dar por direções incertas, por caminhos cheios de atalhos, por terrenos movediços. O discurso das certezas cede lugar para o das incertezas e colabora para a observação dos diferentes fazeres da dança, ressaltando suas singularidades em vez das suas originalidades. Precisamos nos treinar a observar idéias na forma de movimentos em vez de buscar reconhecer os passos que já conhecemos. Estar em ação migratória. Deslocar ângulos de visão. Desvincular-se de portos seguros de argumentação, de valores de referência – aqueles quase sempre binários e em oposição. Modificar os padrões de comportamento ao observar e enunciar dança contemporânea. É também deste tipo de ação que depende a sobrevivência da dança contemporânea. Será?

NOTAS

[1] John Langshaw Austin (1911-1960), foi um filósofo da linguagem que desenvolveu a teoria dos atos de fala.

[2] A fala no corpo é aqui trabalhada como a organização das idéias em movimento de dança. Tais idéias distanciam-se de argumentações que identificam (de modo enfático e primordial) essa fala com o sinônimo de expressividade e comunicação do corpo.

[3] O significado literal desse termo é o enfraquecimento, definhamento. Na Teoria dos Atos de Fala o estiolamento é tomado para identificar o empobrecimento, a não vitalidade de um ato de fala proferido em um contexto exterior ao da linguagem ordinária; em um contexto não literal.

[4] Esse modo de operar se baseia no entendimento de política trabalhado por Espinosa (Tratado Político) que trata política como ação para o bem comum, de vínculos que se estabelecem entre sujeitos e sociedades incidindo na formulação do indivíduo político (indivíduos são conatus). Ver mais em CHAUI, Marilena. Política em Espinosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

[5] [...] maintained that the speech act is a bodily act, and that the 'force' of the performative is never fully separable from bodily force: this constituted the chiasm of the 'threat' as a speech act at once bodily and linguistic […] In other words, the bodily effects of speech exceed the intentions of the speaker, raising the question of the speech act itself as a nexus of bodily and physics forces".

[6] [...] In the view that suggest that censorship produces speech [...] censorship precedes the text (by which I include "speech" and other cultural expressions), and is in some sense responsible for its production.

[7] As questões políticas serão mais bem tratadas no Capítulo III.

[8] We might think that by distinguishing analytically between explicit and implicit forms of censorship that we more closely approximate the dual workings of censorship as a form of power. Yet it may well be that explicit and implicit forms exist on a continuum in which the middle region consists of forms of censorship that are not rigorously distinguishable in this way. Indeed, the masquerading or fugitive forms of censorship that have both explicit and implicit dimensions are perhaps the most conceptually confusing, and, by virtue of that confusion, may be the most politically effective.

[9] "Censorship seeks to produce subjects according to explicit and implicit norms, and this production of the subject has everything to do with the regulation of speech".

[10] As ações performativas são consideradas enquanto atos insurrecionários (BUTLER, 2000) por desafiarem e modificarem a relação com as convenções sociais. Os atos

performativos reconhecem as regras, mas não se acomodam no lidar com elas. Em vez disto, trabalham para subvertê-las.

11 To account for such speech acts, however, one must understand language not as a static and closed system whose utterances are functionally secured in advanced by the 'social positions' to which they are mimetically related. The force and meaning of an utterance are not exclusively determined by prior context or 'positions'; an utterance may gain its force precisely by virtue of the break with the context that its performs

12 A compreensão da vida como produto e produtora de uma rede inestancável de troca de informações, marca uma diferença básica. Nela, a idéia de corpo como mídia ocupa posição central. GREINER, Christine e KATZ, Helena A natureza cultural do corpo In: Lições de Dança 3. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. Vale reforçar que essa mídia é de si mesmo, e não de uma informação que o atravessa. No corpomídia a informação vira corpo.

13 O conceito de iteração é trabalhado por Derrida (1990) para demarcar a diferença na escrita. A iterabilidade é tratada como marca de qualquer tipo de escrita e une repetição a alteridade.

14 Trabalho criado/inventado pelo artista da dança Wagner Schwartz e observado durante a apresentação no Projeto Rumos Dança, na cidade de São Paulo, em 2004.

15 O Ballet Giselle estreou em Paris (Ópera de Paris) em 1841, com coreografia de Jean Coralli, Jules Perrot, revisada por Marius Petipa. A dançarina que encenou Giselle, nessa estréia foi Carlotta Grisi.

16 A discussão acerca desses conceitos relacionando-os ao processo de criação em dança será feita no Capítulo seguinte.

17 From a biological perspective, it is eminent plausible that reason das grown out of sensory and motor systems and that it still uses those systems or structures developed from them. This explains why we have the kinds of concepts we have and why our concepts have the properties they have. (LAKOFF e JOHNSON, 1999, p. 43).

18 Judith Butler (2000, p. 255) apresenta o campo de fala como o espaço onde as discussões e os vocabulários de autoridade e censura se organizam na sociedade e nas estruturas de poder. Nos campos da fala ocorre a relação da fala, que se organiza no corpo, com as estruturas de poder, e essa fala é observada enquanto discurso que se constrói diante das intermediações com o mundo.

19 The action of thought, according to Peirce, is all the time going on, not merely in that part of consciousness which thrusts itself on the attention…but also in the deeply shaded (or hidden) parts. All activities of the mind are forms of semiosis; yet not all of these activities are visible to the subject in whom they are taking place. (COLAPIETRO, 1989, p. 40)

20 Bhabha (1998, p. 255-256) trabalha com o conceito de agência que é objetificada em uma estrutura de negociação do sentido que não é uma falha no tempo sem amarras, mas um entre-tempo – um momento contingente – na significação do pensamento o entre-tempo descerra esse espaço de negociação entre fazer a pergunta para o sujeito e a repetição do sujeito "em torno" do nem/nem do terceiro lócus.

[21] Accordingly, Peirce's general theory of signs, insofar as it is a normative account of reasoning, entails a commonsensical understanding of human agency. In light of this understanding, agents are beings who possess the power to exercise real, although limited; control over the course of their conduct [...] for Peirce, the repudiation of the Cartesian starting point means the recovery of flesh-and-blood actors who are continuously defining themselves through their give-and-take relationships with both the natural world and each other. (COLAPIETRO, 1989, p. XIX)

[22] O exercício de agência diz respeito as argumentações pós-colonialistas de Bhabha onde o sujeito "não expresse uma angústia de origem", "uma auto-imagem única", "uma afiliação necessária ou eterna" (BHABHA, 1998). Em vez disto, apresenta um sujeito constituído num espaço de negociação e interrogação.

[23] Esta e demais informações acerca do surgimento e implantação da Escola de Dança da Ufba foram extraídas da Dissertação de Mestrado de PINHEIRO, Juçara B.M. Edgard Santos e a Origem da Escola de Dança: a utopia de uma razão apaixonada. Salvador, 1993.

[24] Yanka Rudzka era de origem polonesa. Sua formação em dança se deu dentro da Escola Expressionista Alemã. Fundou escolas de dança em Colón e em Milão. Chegou ao Brasil - mais precisamente a São Paulo - em 1950, convidada por Pietro Maria Bardi (arquiteto) e H.J. Koellreutter (músico), para fundar a Escola do Museu de Arte de São Paulo e o primeiro Conjunto de Dança Moderna da Pró-arte. Chegou a Salvador em 1956 a convite de Kollreuter para dirigir a Escola de Dança da UFBA, o que fez até 1959. Criou o Conjunto de Dança Contemporânea da Bahia onde montou espetáculos que incluíam repertórios internacional contemporâneo e popular regional da Bahia.

[25] Chinita Friedel Ullman nasceu em Porto Alegre (1908). Iniciou seus estudos aos 15 anos sendo a primeira bailarina brasileira a estudar com Mary Wigman em cuja Companhia ingressou para uma turnê na Europa em 1927. Estreou no Rio de Janeiro em 1931. Fundou sua própria escola em São Paulo com Kitty Bodenheim em 1932. Continuou a dançar profissionalmente no Brasil e na Europa até 1954, quando passou a dar aulas ocasionais.

[26] As informações sobre o GDC trazidas neste livro baseiam-se em: entrevista concedida à pesquisadora pela Profa Dra Dulce Aquino (no que pese sua experiência como dançarina e diretora artística) e Histórico do Grupo GDC, produzido pela Profa Terezinha Argolo.

[27] As informações referentes ao Grupo Odundê são provenientes de: respostas dadas pela Profa Conceição Castro Franca Rocha – fundadora e criadora do Grupo a um questionário proposto pela pesquisadora e entrevista concedida à pesquisadora pelas dançarinas e coreógrafas, Edleuza Santos, Sueli Ramos e Tânia Bispo – participantes do Grupo.

[28] As informações referentes ao Grupo Tranchan foram retiradas de respostas dadas pela Profa Dra Leda Muhana Iannitelli a um questionário proposto pela pesquisadora deste trabalho.

[29] José Limón nasceu em Culiacán no México em 12.01.1908 e morreu em Flemington (EUA) em 02.12.1972. Dançarino, coreógrafo e professor estudou com Doris Humphrey e Charles Weidman em cuja Companhia dançou de 1930 até 1940. Fundou a J.Limón Dance Company em 1947 onde Humphrey seria co-diretora artística. Desenvolvendo uma arte de dança marcadamente dramática buscava temas menos simbólicos que Martha Graham. Foi professor da Juilliard School de New York. Sua Companhia esteve no Brasil em 1954, 1960, 1981,1983 e 1995.

[30] Em 1982, Leda Muhana inicia o Mestrado nos Estados Unidos. Em 1989, Leda Muhana e Betti Grebler licenciam-se de suas atividades acadêmicas para realização de Doutorado e Mestrado, respectivamente, nos Estados Unidos.

[31] The constructive power of the tacit performative is precisely its ability to establish a practical sense for the body, not only a sense of what the body is, but how it can or cannot negotiate space, its location in terms of prevailing cultural coordinates […] in this sense the social performative is a crucial part not only of subject formation, but of the ongoing political contestation and reformulation of the subject as well. The performative is not only a ritual practice: it is one of the influential rituals by which subjects are formed and reformulated. (BUTLER, 1997, p.160)

[32] Bhabha (1998) explica o espaço intersticial como aquele espaço liminar que propicia o ir e vir e constrói e acolhe as diferenças sem estabelecer ou impor hierarquias.

[33] O Dialogue acontece em ano intercalado com o Spring Dance. A partir da curadoria de Simon Dove em visita a três paises escolhidos por ele ocorre o convite a 2 ou 3 artistas de cada país e, o critério de escolha é o reconhecimento de que os artistas são investigadores e não tenham mais do que três trabalhos. Os escolhidos seguem para Utrecht na Holanda. Lá eles apresentam seus trabalhos para os demais artistas e para os coachs (que têm a função de problematizar os trabalhos). Todos os artistas vêem e debatem todos os trabalhos apresentados e, após essa fase intensiva de mostras e discussões, são escolhidos os artistas que terão seus trabalhos (novos) co-produzidos.

[34] Os participantes do Território Minas, em 2005, passaram por uma Imersão coletiva, que tinha por objetivo expor o estado dos processos das montagens em andamento, numa dinâmica de trabalho que não seguiu uma estrutura rígida e, onde, variaram de grupo para grupo. Ocorre nessa imersão a prática (democrática e coletiva) de exposição ao outro; de discussões que exercitam colocar-se um no lugar do outro para, então, falar do seu trabalho.

[35] Esta parceria em 2005 proporcionou o acontecimento do projeto Encontros Imediatos que reuniu doze artistas (entre eles três brasileiros) que trabalharam a noções de arte nômade, diversidade cultural e diálogo, nos processos de criação. O encontro prevê apresentações pessoais, apresentações dos trabalhos de cada artista envolvido, série de conversações entre os participantes (gerais e direcionadas aos projetos individuais) com a participação da teórica Bojana Cvejic. Os artistas trabalharam em duplas para a concepção artística a ser apresentada no Festival Alkantara em junho de 2006.

[36] [...] the force of performative is derived precisely from its descontextualization, from its break with a prior context and its capacity to assume new context [...] a performative, to the extent that it is conventional, must be repeated in order to work. And this repetition presupposes that the formula itself continues to work in successive context...

[37] As ciências cognitivas buscam entender como funcionam os processos/esquemas mentais utilizados na construção do conhecimento. O objeto das ciências cognitivas é a representação do conhecimento e todos os processos cognitivos envolvidos, principalmente a aprendizagem e a memória; a linguagem;o raciocínio; a percepção; a coordenação motora.

[38] Performatives do not merely reflect prior social conditions, but produce a set of social effects, and thought they are not always the effects of "official" discourse; they nevertheless work their social power not only to regulate bodies, but to form them as well. Indeed, the efforts of performative discourse exceed and confound the authorizing contexts form which they emerge. (BUTLER, 1997, p. 158-159)

REFERÊNCIAS

ADSHEAD, Janet. **Dance Analysis**: theory and practice. Dance Books. London, 1998.

AGAMBEN, Girogio. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ALBRIGHT, Ann Cooper. **Choreographing Difference**: the body and identity in contemporary dance. Hanover : Wesleyan University Press, 1997.

ANDERSON, B. **Imagined Communities**. London: Verso, 1991.

ANDRADE, Oswald de. **Estética e política** (Oswald de Andrade) pesquisa, organização, introdução, notas e estabelecimento de texto de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.

AUSLANDER, Philip. **Presence and Resistance**: postmodernism and cultural politics in contemporary American performance.The University of Michigan press, London and New York:Routledge. 1994.

______. **Liveness**: performance in a mediatize culture. London and New York: Routledge, 1999.

AUSTIN, J.L.. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho do original How to do things with words. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANNES, Sally. **Democracy's Body**: Judson Dance Theather, 1962-1964. Duke University Press. Durham and London, 1993.

______. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance e o corpo efervescente.Tradução de Mauro Gama do original Greenwich Village 1963:Avant-Gard Performance and the Effervescent Body. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BAUMAN, Zigmunt. **Comunidade**: a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

______. **Em busca da política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

______. **Ética pós-moderna**. São Paulo: Paulus, 1997.

______. Zigmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAUMAN, Zigmunt. **O mal-Estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEY, Hakim. **TAZ**: zona autônoma temporária. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERTHOZ, Alain. **Lê Sens du Movement**. Paris: Odile Jacob, 1997.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves do original The Location of Culture. Routledge . London, New York, 1994. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

______. **Nation and Narration**. London: Routledge, 1990.

BURT, Ramsay. **Alien Bodies**: representation of modernity, ′race′ and nation in early modern dance. Routledge. London and New York, 1998.

BUTLER, Judith. **Bodies that Matter**: on the discursive limits of sex.New york: Routledge, 1993.

______. **Excitable Speech**: a politics of the performative. New York: Routledge, 1997.

______. **Ruled Out**: Vocabulaires of the Censor.In:PostRobert (org.). **Censorship and silencing practices of cultural regulation.** Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1998.

______. Speech Acts Politically. In: McQuillan Martin. **Desconstruction a reader.** Edinburgo: Edinburgh University Press, 2000.

______. **Subjects of Desire**: Hegelian reflections in Twentieth century France. New York. Columbia University Press, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia.**Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASE, Sue-Ellen, BRETT, Philip, FOSTER, Susan Leigh. Cruising the Performative: interventions into the Representation of Ethnicity, Nacionality and Sexuality. Edited by CASE, Sue-Ellen, BRETT,Philip, FOSTER, Susan Leigh. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis, 1995.

COLAPIETRO, Vicent. **Peirce's Approach to the self**: a semiotic perspective on human subjectivity. State University of New York Press. Albany, New York, 1989.

CHAUÍ, Marilena. **Política em Espinosa.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CHURCHLAND, Paul e CHURCHLAND, Patrícia. Intertheoretic Reduction: a neuroscientist's field guide. In: **Nature's Imagination**. New York: Oxford University Press, 1995.

DALY, Ann. **Critical Gestures**: writings on dance and culture. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2002.

DAMÁSIO, Antóni. **Em busca de Spinoza**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

______. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DAWKINS, Richard. **A escalada do monte improvável**: uma defesa da teoria da evolução. São Paulo: Companhia das Letra, 1998.

______.**Desvendando o arco-Íris**: ciência, ilusão e encantamento. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

______. **O gene egoísta.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2001a.

______. **O relojoeiro cego**: a teoria da evolução contra o desígnio divino. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

______. **O rio que saía do Éden**: uma visão darwiniana da vida. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1995.

______. **Limited Inc**. Campinas: Papirus, 1991.

DESMOND, Jane C. **Meaning in Motion**: new cultural studies of dance. Edited by DESMOND, Jane C. Duke University Press, Durham& London, 1997.

DIAMOND, Elin. **Performance & Cultural Politics**. Edited by DIAMOND, Elin. Routledge, London and New York, 1996.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing History**. Edited by FOSTER, Susan Leigh. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

______. **Corporealitie**: dancing knowledge, culture and power. Edited by FOSTER, Susan Leigh. Routledge, London and New York, 1996.

______. **Reading dancing**: bodies and subjects in contemporary American dance. Berkeley: U of California p, 1986.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal. Ltda, 2003.

FOUCAULT, Michel. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

______. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

______. **Vigiar e punir**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1987.

FRALEIGH, Sondra Horton. **Dance and the Lived Body**: a descriptive aesthetics.University of Pittsburgh Press, Pittsburgh, Pensilvania, 1987.

______. ; HANSTEIN, Penelope. **Researching Dance**: evolving modes of inquiry. Edited by FRALEIGH, Sondra Horton, HANSTEIN, Penelope. Dance Books Ltd, London, 1999.

FRANKO, Mark. **Dance as Text**: ideologies of the baroque body. Cambridge. Cambridge U P., 1993.

______. **Dancing Modernism/ Performing Politics**. Indiana University press, Bloomington and Indianapolis, 1995.

______. **The Work of Dance**: labor, movement and identity in the 1930s. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2002.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

GOELLNER, Ellen W, MURPHY, Jacqueline Shea. **Bodies of the Text**: dance as theory, literature as dance, Editors GOELLNER, Ellen W, MURPHY,New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 1995.

GOODMAN, Lizbeth, GAY, Jane de. The Routledge Reader. In **Politics and Performance,** Edited by GOODMAN, Lizbeth, GAY, Jane de, routledge, new fetter lane, London, west 35th Street, New York, 2000.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: ANNABLUME, 2005.

HANNA, Judith-Lynne. **To dance is Human**: a theory of Non-Verbal communication. University of Texas Press, 1979.

HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Multidão.** Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2005.

HAWKINS, Edward. **The Body is a Clear Place and other Statements on Dance**. Princenton,NJ: Dance Horizon Books, 1992.

JOHNSON, Steven. **Emergência**: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

JONES, Amelia, STEPHENSON, **Andrew.Performing the Body/ Performing the Text**. Routledge, New Fetter Lane, London, West 35th Street, New York, 1999.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área de comunicação. **Revista Húmus**, n. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

______. O meio é a mensagem: porque o corpo é objeto da comunicação. **Revista Compós**, 2003.

KATZ, Helena. A natureza cultural do corpo. In **Revista Fronteiras**, v. 3, n. 2, 2001, p. 65-75.

______. **Um, Dois, Três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

______. Vistos de Entrada e Controle de Passaportes da Dança Brasileira. In **Tudo é Brasil**. Lauro Cavalcanti (org.). Rio de Janeiro:Instituto Itaú Cultural e Paço Imperial, 2004, p. 121-131.

LAKOFF, George, JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh**: the embodied mind and its challenge to western thought. New York: Basic Books, 1999.

LEPECKI, André. **The Presence the Body**: essays on dance and performance theory. Edited by LEPECKI, André. Wesleyan University Press. Mindletown, Connecticut, 2004.

MARRANCA, Bonnie, DASGUPTA, Gautan. **Conversations on Art and Performance.** Edited by MARRANCA, Bonnie, DASGUPTA, Gautan. The johns Hopkins university Press. Baltimore and London, 1999.

MARTIN, Randy. (1998). **Critical Moves**: dance studies in theory and politics. Duke University Press. Durham, London, 1998.

______. **Performance as political Act**: the embodied self. New York: Bergin and Garvey, 1990.

MCFEE, Graham. **Understanding Dance**. London:Routledge, 1992.

MENDES, Candido (org). **Representação e complexidade**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

MOREIRAS, Alberto. **A expressão da diferença**: a política dos Estudos Culturais Latino-Americanos. Tradução Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

MORRIS, Gay. (1996). Moving Words: **Re-writing Dance**. London: Routledge

NEGRI, Antonio e HARDT, M.. **Império**. Rio de Janeiro/São Paulo:Record, 2001.

NESS, Sally Ann.**Body, Movement and Culture**. Philadelphia: University of Pensylvania Press, 1992.

OLSON, Mancur. **The Logic of Collective Action**. Cambridge: Haward University Press, 1965.

PARKER, Andrew and SEDGWICK, Eve Kosofsky. **Performativity and Performance**. New York, London. Routledge,1995.

PHELAN, Peggy. **Unmarked**: the politics of performance. London: Routledge, 1993.

PIERUCCI, A F. (1999). **Ciladas da Diferença**. Rio de Janeiro: ed. 34,.

PINHEIRO, Juçara B.M. **Edgard Santos e a origem da Escola de Dança**: a utopia de uma razão apaixonada. Dissertação de Mestrado. Salvador, UFBA,1993.

PRINZ, Jessica. Art Discourse/ Discourse. In **Art. New Brunswick**, NJ: Rutgers University Press, 1991.

SAID, Edward W. **Cultura e política**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SHAY,Anthony. **Choreographic Politics**. State folk dance companies, representation and Power.Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 2002.

SPIVAK, Gayatri. **The Post-Colonial Critic**. Ed. Sarah Harasym. New York: Routledge, 1990.

STAFFORD, Barbara Maria. **Body Criticism**. Cambridge University Press, 1997.

THOMAS, Helen and AHMED, Jamilah. **Cultural Bodies**: ethnografia and theory. Blackwell Publishing. Main Street, Malden, 2004.

THOMAS, Helen. **Dance, Modernity, and Culture**: explorations in the sociology of dance. London: Routledge, 1995.

WARR, Tracey, JONES, Amelia. **The Artist's Body**. Phaidon press Limited, London, 2000.

WEISS, Gail. **Body Images**: embodiment as intercorporeality. Routledge: New York and London, 1999.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo:Boitempo, 2003.

______. **On Belief, thinking in action**. NY: Critchley and Kearney. 2002.

______. **The ticklish subject: the absent centre of political ontology**. NY: Verso, 2000.

______. (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

ENTREVISTAS

AQUINO, Dulce Tamara Lamego Silva . Entrevista concedida em abr./maio 2006, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, em Salvador,BA.

BISPO, Tânia. Entrevista concedida em abril, maio 2006, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

IANNITELLI, Leda Muhana. Entrevista concedida em maio 2006, via e-mail, em Salvador, BA.

RAMOS, Sueli. Entrevista concedida em abril, maio 2006, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

ROCHA, Maria da Conceição Castro Franca. Entrevista concedida em jun. 2006, via e-mail e por telefone, em Salvador, BA.

SANTOS, Edleuza. Entrevista concedida em abril, maio 2006, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA